
L'ŒIL
1955
NUMÉRO DE NOËL · 400 FRANCS


OU
PASSERONS-NOUS
LES FÊTES DE NOËL ?
EN FRANCE,
NATURELLEMENT !
DIRECTION GENERALE
DU TOURISME
8, AV. DE L'OPÉRA, PARIS - TÉL. OPE. 17-71, 17-72

SAINT LOUIS

Cristal de France



Jolie Madame

PARFUM



BALMAIN

Paris

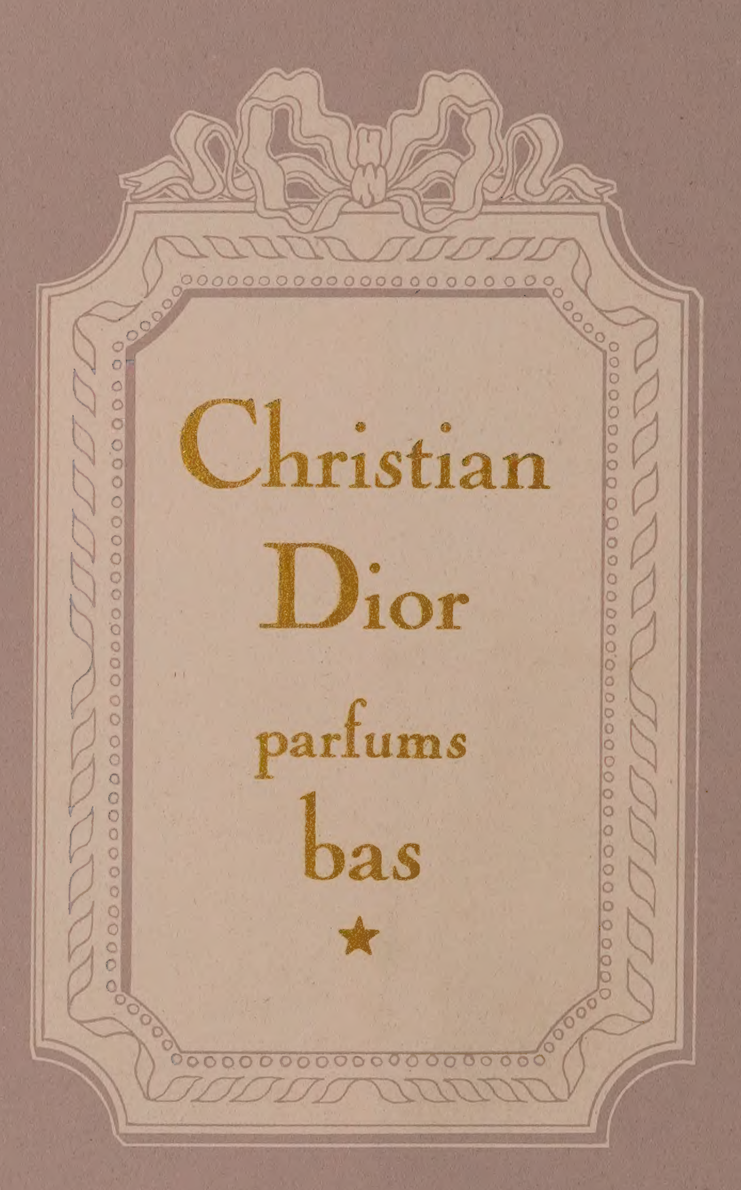

matter
TEUIL DE REPOS DE LA COLLECTION DE SIÈGES EN PLASTIQUE MOULÉ D'EERO SAARINEN • KNOLL INTERNATIONAL FRANCE, 13, RUE DE L'ABBAYE, PARIS VIe, DAN 51-10

MICHEL

WARREN

GALERIE

10 RUE DES BEAUX-ARTS


Christian
Dior
parfums
bas



REVUE D'ART MENSUELLE • NUMÉRO 12 • NOËL 1955

Rédaction : 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95.

Direction : Georges et Rosamond Bernier.

Secrétaire générale de la rédaction : Monique Schneider-Maunoury.

Directeur technique : Robert Delpire.

Publicité : Société française de régies, 2, rue du Colonel Driant, Paris 1er. Central 86-15.

L'Œil est publié par les soins de la Sedo S. A., Lausanne, Avenue de la Gare 33.

SOMMAIRE

Photographies

Les photographies en noir illustrant ce numéro sont de Routhier : Amateurs célèbres ; Inge Morath, Vizzavona, Luc Joubert : Logis de Cézanne ; Inge Morath, Service photographique des Châteaux Nationaux de Bavière : Trésor des Wittelsbach ; Luc Joubert : de Staël et Un livre oublié.

Les photographies en couleurs sont de Giraudon : pages 13 à 18 et page de couverture ; Lacoste, pages 27 à 31 ; Heinz Gleixner, page 39 ; Inge Morath, pages 40 et 45 ; Luc Joubert, page 46.

Notre couverture : *Un détail des jeux de l'hiver, enluminure des Heures de la duchesse de Bourgogne.*

Notre prochain numéro

Au Paradis Terrestre • Henri Laurens, le méconnu • Chefs-d'œuvre de l'Afrique noire • De Venise à la Vistule • Soutine par un témoin de sa vie.

ABONNEMENTS

12 numéros

France et Union française : *2 200 fr. ; chez G. Bernier, éditeur, 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe (R.C. Seine 54A 14375) CCP Paris 11 96 432*

Suisse : *fr. s. 27.- ; G. de May, 6, chemin des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*

Belgique : *fr. b. 375.- ; Mme L. Possemiers, 87, Av. Louis Lepoutre, Bruxelles-Ixelles, CCP 267-88 (Bruxelles)*

Angleterre : *£2.15.- ; A. Zwemmer Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London W. C. 2*

U. S. A. : *$ 8.- ; L'Œil, 33, Av. de la Gare, Lausanne (Suisse)*

Autres pays : *francs suisses 31.- ; Sedo, 33, Av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*

Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse), Dépt Offset


Ah! ce Parfum qui les empêcha de voir la pièce!
BLUE GRASS
ON DIT
MY LOVE
On dit
Elizabeth Arden
PARFUMS
PARIS
créés
et conditionnés en France
Pub. R. Risacher

Les Heures de la duchesse de Bourgogne

PAR JEAN LONGNON

Le Musée de Chantilly conserve un mystérieux et beau manuscrit du Moyen Age que la petite-fille de Louis XIV utilisa comme missel

Parmi les merveilles que renferme le Cabinet des Livres du Musée Condé à Chantilly et qu'a rassemblées le duc d'Aumale avec autant de science que de goût, une des moins connues, et pourtant des plus curieuses, est un manuscrit à miniatures du XV[e] siècle, le livre d'Heures dit de la duchesse de Bourgogne. Il n'est pas très grand, ne mesurant que 150 mm. sur 219. Quand on entr'ouvre le volume, on voit briller les ors et chatoyer la douceur des bleus d'azur ; et lorsqu'on l'a ouvert, on se trouve devant une des œuvres les plus originales et les plus attirantes de ce siècle, qui fait revivre à nos yeux, dans la fraîcheur et l'harmonie du coloris, toute la vie populaire de l'époque.

Les 126 feuillets du manuscrit comportent un encadrement qui, la plupart du temps, est fait de rinceaux légers aux menues feuilles d'or, d'arabesques de couleurs, entremêlées de fleurs et d'oiseaux, traités avec un sens exquis de la nature. Mais dans les 12 feuillets du calendrier, par lequel commence le volume, ces encadrements représentent, au verso comme au recto, des scènes de mœurs, qu'évoquent les différentes époques de l'année : travaux, coutumes ou divertissements.

La disposition la plus générale de ces 24 encadrements est la suivante : au bas de la page une scène principale, qui remonte de chaque côté du texte vers des paysages profonds, dont les lointains bleutés finissent par se confondre avec le ciel : paysages de fantaisie sans doute, car, au contraire de ceux de Fouquet ou de Pol de Limbourg, on n'y reconnaît aucun monument particulier ; au-dessus de ces paysages s'étend un ciel semé d'étoiles d'or, où volent des oiseaux et s'élèvent des nuages aux reflets dorés ou argentés, entre lesquels on aperçoit parfois, traités en camaïeux bleus, de saints personnages, ceux-là même qui figurent dans le calendrier qu'ils surmontent. Parfois, outre le signe du zodiaque qui est figuré à chaque mois dans un médaillon, sont représentées des scènes secondaires, qui trouvent place ordinairement dans un décor d'architecture. Ainsi, pour le mois de mars, à côté du travail de la vigne, on voit la cérémonie des Cendres, et aussi une femme donnant à manger à une poule qui couve : mélange familier aux œuvres artistiques du Moyen Age. (Voir page 13.)

Les scènes principales sont d'abord, comme dans les bas-reliefs des mois sculptés aux portails des cathédrales, et suivant une vieille tradition, les travaux des champs aux diverses époques de l'année : la taille de la vigne en mars, la fenaison en juin, la moisson en juillet, les vendanges en septembre, les labours et les semailles en octobre, les porcs à la glandée en novembre. En mars, temps de carême, prennent place des cérémonies religieuses : les Cendres au début, la prédication, la confession et la communion à la fin. Et tout le long de l'année, une série de coutumes et de divertissements qui marquaient l'écoulement des jours. Voici en janvier, pour la fête des Rois, le couronnement d'une reine. En février, des jeunes gens et des jeunes filles tirent au sort leurs amoureux passagers de la Saint-Valentin. Fin d'avril et mai c'est la fête du « vert et beau mai ». (Voir page 9.) En juillet, c'est la *quintaine sur l'eau*, sorte de joute nautique où un jeune marié, à l'arrière d'un bateau entraîné vivement par des rameurs, devait rompre une lance contre un écu fiché sur la rive : en prévision d'une chute possible, le jouteur était vêtu d'une simple chemise.

Divers jeux figurent encore dans le calendrier. Le verso du feuillet d'octobre en montre deux, assez semblables à certains qu'on pratique aujourd'hui. (Voir page 10.) C'est d'abord, au bas de la page, un jeu qui fit fureur jusqu'à nos jours dans les provinces et qu'on nommait *soule* (balle) dans l'Ouest et *choule* dans le Nord : deux camps se disputent à l'aide de crosses un ballon qui devait être en cuir rembourré, c'est la *choule à la crosse.* Plus haut, sur les côtés de la page, une variété de jeu de paume : les joueurs se renvoient, à l'aide de petites raquettes carrées ou *battoirs*, une sorte de volant empenné. La fin du mois de février offre une variante de choule, c'est le *mail*, joué avec un maillet à long manche et de forme assez particulière : les deux camps ont ici chacun leur balle, et il s'agit, en jouant à tour de rôle, de toucher dans le moins grand nombre de coups un piquet appelé *criquet.* C'est en somme l'origine du golf, comme la choule à la crosse est celle du hockey. Le mois de décembre enfin présente, pour terminer le calendrier, des divertissements de saison, les divers jeux de la neige qui viennent mettre la joie au cœur de l'hiver, la grosse boule que les enfants s'amusent à faire rouler, les projectiles que s'envoient les passants dans la grande rue toute blanche où se détachent encore plus vives les couleurs des vêtements. Tous ces tableaux de l'existence quotidienne dans la France du XV[e] siècle sont rendus avec un don d'observation qui les rend particulièrement vivants, pittoresques, plaisants. Le miniaturiste a su saisir l'attitude, le geste qui donnent le mouvement aux scènes qu'il représente. Avec non moins de vérité il a traité les détails du costume, qu'il s'agisse des beaux atours des dames à hennins ou à bourrelets, des robes fourrées des clercs, des jaquettes plissées et bordées des bourgeois,



Mai : La fête du Mai.



Novembre : Le jeu de la choule, ancêtre du hockey.



Juin : La fenaison.



Juillet : La moisson.



Mars : Le travail de la vigne, la cérémonie des Cendres.



La Nativité, l'Annonce aux bergers.

ou bien des simples vêtements des cultivateurs : costume le plus souvent aux tons tranchés, bleu lumineux, vert tendre, rouge vif ou pourpre. Et comme le peintre ne manque pas d'art et qu'il est contemporain de Fouquet, parfois de fins traits d'or viennent donner de la lumière dans les costumes, comme ils font briller les épis dans le tableau de la moisson. Un des plus jolis effets de ce mélange d'observation et d'art est la peinture des oiseaux divers qui parcourent la rivière ou ses bords au bas du tableau de la fenaison et forment une ravissante petite frise pleine de finesse et de vérité. (Voir page 11.)

Le texte proprement dit, qui se compose d'extraits des évangiles, des Heures de la Vierge, des psaumes de la pénitence, des litanies des saints, etc., est précédé dans chacune de ses parties d'une miniature qui ne tient pas toute la page et laisse place à un encadrement. Il y a ainsi douze miniatures représentant des sujets religieux : le Paradis Terrestre, l'Annonciation, la Nativité, la Circoncision, le Massacre des Innocents, la Fuite en Egypte, etc. Sujets plus convenus sans doute, mais où le miniaturiste manifeste les mêmes dons artistiques, les mêmes qualités d'observation, la même science du coloris que dans les scènes du calendrier. Ces miniatures sont pour la plupart encadrées de rinceaux de couleurs et d'or, où la fantaisie de l'artiste s'est plu à entremêler d'élégants personnages ou des figures baroques, toujours avec la même virtuosité. Trois d'entre elles, le Paradis terrestre, la Nativité et le Jugement dernier, ont, au contraire, un encadrement tout à fait semblable à ceux du calendrier pour l'esprit et l'exécution : l'un représente Adam et Eve hors du Paradis terrestre, le second l'Annonce aux Bergers qui quittent leur jeu de mail pour se rendre à la crèche (voir page 14) ; le troisième les élus et les damnés au jour du Jugement.

Une treizième miniature, placée en tête des Heures de la Vierge, est très particulière et d'un style tout différent. Elle est en pleine page, au contraire des autres, sans aucun encadrement. Elle représente la Vierge et les Sibylles. L'harmonie des bleus, des rouges orangés et des ors, la grâce des figures, sont plus grandes encore que dans le reste du volume. Le duc d'Aumale a écrit de cette peinture qu'elle est « digne du pinceau de Fouquet ». On ne peut en effet, en la voyant, s'empêcher de penser à tels sujets — l'Assomption, le Couronnement de la Vierge — des Heures d'Etienne Chevalier. Sans doute elle n'offre pas la même maîtrise, mais elle s'en rapproche, tant par la composition que par le coloris et aussi par certains détails extérieurs : la forme de la miniature dont la partie supérieure est légèrement cintrée, la lettre, si particulière, cette capitale à abréviations, sur fond de pourpre, qui ne se retrouve pas dans le reste du volume et qu'on voit au bas de la plupart des célèbres miniatures de Fouquet.

Quelle est l'histoire de ce beau manuscrit ? Au contraire de certains autres, dont on peut reconstituer la succession des possesseurs depuis celui qui le fit faire jusqu'à la bibliothèque qui le renferme aujourd'hui, on ne sait absolument rien de précis et l'on en est réduit à ce que suggèrent le texte et les miniatures, et aussi la riche reliure qui les protège. Ce sont, a remarqué le duc d'Aumale, des saints de Picardie, d'Artois et de Flandre dont on rencontre le plus souvent les noms dans le calendrier. D'autre part, le jeu de choule était très répandu dans toute la Picardie, bien qu'en usage dans d'autres régions. C'est donc vers les provinces du Nord que l'on est porté à s'orienter. Toutefois une certaine limite nous est imposée dans cette direction, car il s'agit évidemment d'un pays de vin, comme le montrent les miniatures du travail de la vigne, des vendanges et de la tonnellerie. Au XVe siècle, la culture de la vigne était plus étendue et se pratiquait avec succès dans le Laonnois, dont les vins étaient réputés, le Soissonnais et l'Amiénois. Telle étant la limite qui s'impose, on peut supposer que le manuscrit a été exécuté en Picardie : l'esprit des scènes du calendrier où se voit sous un tour vif et enjoué l'amour des réjouissances communes, s'accorderait bien à cette supposition. L'influence de Fouquet, d'un autre côté, permettrait de situer dans le temps cette œuvre, vers le milieu du XVe siècle.

Pendant 250 ans nous ne savons plus rien de ce livre d'Heures, puis tout à coup, il reparaît, dans les mains de la jeune duchesse de Bourgogne, Marie-Adélaïde de Savoie, comme le montre la somptueuse reliure dont il est revêtu. Une reliure de maroquin jadis bleu et qui semble aujourd'hui vert olive. Point de lettre au dos, mais des fleurons au pointillé. Sur les plats une riche et large dentelle à petits fers, le long de laquelle se répète le motif d'un dauphin surmonté d'une couronne royale : au centre les armes de France accolées de Savoie, avec la couronne fleuronnée des princes du Sang ; pour mieux faire ressortir les armes de Savoie, le fond de gueules et la croix d'argent, figurés en traits d'or, ont été rehaussés de gouache. A l'intérieur la reliure est doublée de maroquin rouge orné encore d'une belle dentelle à petits fers, et les gardes sont de soie bleue. Telle est la seule certitude : le manuscrit a appartenu à la duchesse de Bourgogne, pour qui on l'a fait spécialement relier. Cette reliure marque une intention, car un objet indifférent aurait été laissé dans son état primitif. Mais quelle est cette intention ? de qui vient elle ? La petite duchesse apporta-t-elle ce livre d'Heures, comme un objet précieux et cher, de sa Savoie natale ? Un si riche vêtement suppose plutôt un don, un hommage. C'est une chose curieuse à noter que l'on ait choisi à la fin du règne de Louis XIV, cette œuvre essentiellement médiévale. Lui fut-elle donnée comme cadeau lors de son mariage en 1697 ? Mais le Grand Roi, on ne l'ignore pas, n'aimait pas les figures populaires, qu'il appelait des « magots ». Tout ce que l'on sait, c'est que la princesse possédait relativement peu de livres et que sa bibliothèque était composée d'ouvrages graves, surtout de théologie et d'histoire, destinés sans doute par Mme de Maintenon à compléter l'éducation de la « petite dauphine », qui n'avait que onze ans à son arrivée à la Cour de France. On imagine volontiers la spirituelle et espiègle princesse, qui fut le dernier sourire du règne de Louis XIV, s'amusant de ces scènes pittoresques aux plaisants personnages au cours des longues cérémonies de la chapelle de Versailles.

La duchesse meurt à 26 ans en 1712, et pour nous le précieux livre disparaît encore, pendant 150 ans cette fois. En 1858, le duc d'Aumale, qui deux ans plus tôt avait acheté 18 000 francs-or les Très riches Heures du Duc de Berry, le trouve à Londres et en fait l'acquisition pour 100 livres, soit 2500 francs-or. Aucune autre mention dans les notes du prince ne peut nous renseigner davantage sur l'histoire de ce curieux manuscrit, qui demeure un des joyaux de sa prestigieuse collection.

J. L.

Si vous voulez en savoir davantage

Les éditeurs de l'excellente collection Orbis Pictus *publieront, en accord avec* L'Œil, *les documents que vous venez de voir et beaucoup d'autres dans un livre qui paraîtra dans quelques mois (Payot, Lausanne).*



Tout homme de qualité doit être artiste

PAR JEAN ADHÉMAR

Bien avant Churchill et Eisenhower, les gens du bel air maniaient le burin et le pinceau

On nous montre souvent les chefs d'Etat ou les ministres en train de peindre ou de dessiner. Ces photographies rassurantes appartiennent à tout un mouvement d'opinion qui date de loin.

En effet, l'idée, le personnage de l'amateur en train de dessiner ou de peindre date de l'époque de la Renaissance, c'est-à-dire de l'émancipation générale, du temps où l'homme prend conscience de sa valeur personnelle.

A ce moment, les intellectuels et la société érudite qui constituent des collections dessinent, peignent ou gravent. Le dessin et la gravure entrent dans les programmes de l'éducation de la jeunesse élégante. Castiglione, dans son *Cortegiano* (1518, traduction française en 1537), assure qu'il convient à l'homme de cour d'avoir « quelque notion de la peinture », et ceci pour des raisons assez inattendues, afin de juger de l'excellence des statues et d'apprendre à apprécier comme il faut « les charmes des dames ».

En France, le roi René est un des tout premiers souverains imbus de ces idées ; il aime dessiner, et on le trouve en train de peindre « une bartavelle » lorsqu'on lui annonce la perte de son royaume. De même, lorsque Ludovic le More est enfermé au donjon de Loches, il décore de peintures les murs de sa prison, et signe : « Celui qui n'est pas contan ».

Les grands souverains du XVIe siècle étaient bien trop occupés à faire exécuter des palais d'après leurs dessins pour s'adonner à la peinture. Mais leur entourage s'y intéressa toujours, et, en 1607, Henri IV, peut-être à l'instigation de Marie de Médicis qui dessinait « fort proprement », décide de donner à son fils, le futur Louis XIII, un maître à dessiner. C'est un événement sensationnel sur lequel on discute publiquement ; le précepteur du jeune prince, Vauquelin des Yvetaux, proteste vigoureusement : « En peinture, c'est assez qu'il puisse juger de la bonne ou mauvaise composition d'un tableau... D'ailleurs, les princes qui ont été les plus savants en cela ne sont point ceux qui ont mis leurs affaires en meilleur état ». Cependant, le petit Louis XIII est très doué. Dès l'âge de trois ans, il crayonne ; mais avant déjà, il avait montré un vif intérêt à suivre le travail des peintres qui faisaient son portrait. De 1604 à 1610, son médecin Héroard nous dit à chaque instant qu'il s'occupe à peindre, c'est-à-dire le plus souvent, d'après le contexte, à dessiner aux crayons de couleur. Il envoie quérir de jeunes peintres, il étudie avec le fils d'un de ses jardiniers, car il a une « inclination » à la peinture. Jean Decourt lui montre comment dessiner aux trois crayons, Henriet aussi ; il peint avec Bunel, il demande à Vouet de le faire travailler afin de « faire le portrait de ses plus familiers courtisans ». Ceux-ci, d'ailleurs, sollicitent l'honneur de se faire représenter par lui, Deruet et Philippe de Champaigne notamment. Pour lui, c'est Fréminet surtout qui l'intéresse ; il dit souvent : « Allons voir Fréminet », et il va le regarder peindre les fresques de la chapelle de Fontainebleau. Fréminet sera donc son maître à dessiner en titre, et ce choix est significatif, car ce premier maître à dessiner des Enfants de France est célèbre pour sa science de l'anatomie, de la perspective, sa façon hâtive de laver ses dessins. Il s'agit moins pour le jeune prince de peindre que de faire des croquis de personnages, d'animaux, des vues, le tout noyé si c'est nécessaire dans l'imprécision de l'encre de Chine. C'est le début d'une tradition que nous allons voir se développer au XVIIe siècle, et cela nous laisse entendre que les modèles dont se réclameront toujours les amateurs seront Callot et Rembrandt.

En effet, Mme de Rambouillet, par exemple, qui se piquait de savoir dessiner, reçoit de Voiture une lettre « sous le nom de Callot ». Tallemant des Réaux cite d'autres dames et seigneurs du même temps qui se vantent de dessiner,

◄ *Le prince palatin Rupert (1619-1682) :* Reître à la lance, *gravé d'après un tableau vénitien. Ce prince palatin est considéré comme un des pères de la manière noire. C'est ce procédé qu'il emploie ici.*



Cette eau-forte, signée par Madame de Pompadour et datée de 1750, a été exécutée d'après une composition d'Eisen.



Ce pastel, exécuté par Louis XIII, a été donné à la Bibliothèque Nationale par le comte de Caylus, célèbre amateur du XVIIIe siècle qui a gravé à l'eau-forte de nombreux dessins de sa collection.



François Ier, empereur d'Autriche. Sanguine exécutée en 1765 par sa fille, la future Marie-Antoinette. Ce dessin figurait à l'exposition Marie-Antoinette qui a eu lieu à Versailles la saison dernière.

notamment M. de Nemours, « le premier à faire des dessins de carrousels et de ballets ». Ce ne sont plus, à partir de ce moment, les intellectuels qui peignent ou dessinent, ce sont les grands seigneurs. Molière, on le sait, se moque de cette affectation nouvelle dans *Le Sicilien* ou l'*Amour Peintre* (1667) : Adraste s'introduit chez don Pédro comme peintre : « Je manie, dit-il, fort bien le pinceau, contre la coutume de France qui ne veut pas qu'un gentilhomme sache rien faire. »

Au snobisme de la peinture et du dessin s'ajoute celui de l'estampe qui finit par tout submerger. Abraham Bosse y a contribué en publiant en 1645 son fameux *Traité des manières de graver* qui sera réédité souvent et traduit au XVIIe siècle, et qui servira de base aux connaissances techniques des gens du monde.

Education de Prince

Locke est le premier pédagogue qui considère le dessin comme une matière scolaire. Ses idées seront reprises par Fénelon qui, vers 1680, donnera l'impulsion décisive au genre du dessin et de la gravure d'amateurs. Il goûtait lui-même l'estampe ; il avait accroché des gravures aux murs de son palais épiscopal de Cambrai, il aimait « parler peinture » avec Mignard, lequel, d'ailleurs, réunissait les beaux esprits de la cour dans son atelier. Fénelon attribuera à l'estampe une part importante dans l'éducation, et il conseillera de donner aux enfants, pour « prix de leur sagesse ou de leur travail, des estampes ». Par lui, l'estampe entre dans les hautes classes de la société. Le duc de Bourgogne, élève de Fénelon, montre l'exemple. Il a pour maître à dessiner le vieil Israël Silvestre qui travaille encore dans la manière de Callot et qui meurt en 1691 ; puis Fénelon le confie à Gaignières, collectionneur féru de Moyen Age et de portrait, c'est-à-dire d'expressionnisme et aussi de graphisme, puisqu'il relève les anciennes pierres tombales, les dalles gravées. Le jeune duc de Bourgogne aime dessiner et exécute des œuvres sans doute maladroites, mais intéressantes par leur direction esthétique. Son précepteur, l'abbé Genest, raconte qu'il fit sa caricature : « Mgr..., ayant été frappé de ma physionomie et ce n'était pas assurément par les traits mignons, fit mon portrait » ; de plus, Gaignières nous a conservé un recueil de dessins du duc, datés et bien classés, exécutés entre 1690 et 1695.

Le duc dessine au crayon, à la sanguine, et surtout à la plume : ses dessins ne semblent pas des copies d'estampes, mais ils paraissent pris sur le vif : des animaux, des tournois, des vues de villes sont représentés sous forme de croquis, dans un dessin qui n'a rien d'enfantin, bien qu'exécuté par un prince de sept ans et demi à douze ans. L'un d'eux montre le duc chassant aux oiseaux avec sa « maison ». Le duc de Berry, son frère, dessine aussi. On a de lui une étude de « la maison blanche quai de la Râpée » d'après Sébastien Leclerc, que le collectionneur Hennin tenait en 1764 du fils d'un des officiers du prince. Leur père à tous deux, le grand Dauphin, avait appris à graver et il distribuait déjà aux courtisans les épreuves de ses productions ; le *Mercure* de 1677 contient des vers de Saint-Aignan et du marquis de Tierceville, le remerciant de dons de cet ordre.

Ainsi, sur les indications de Fénelon, les Fils de France, puis les grands seigneurs, se vantaient donc de savoir dessiner à la fin du XVIIe siècle. Cinquante ans après, à peine, vers 1740-1750, la nouvelle génération va se piquer, non plus de dessiner, mais de graver à l'eau-forte. Les Jésuites sont peut-être à l'origine de cette vogue nouvelle, car l'un d'eux, le R.P. Doissin, a publié en 1753 un pompeux éloge de la gravure en vers latins intitulé *Sculptura* ; d'autre part, un élève du collège du Plessis à Paris, M. de Mahé, grave dès 1716 une vue de Vincennes, puis du « quartier des philosophes du collège » qui, nous avoue-t-il d'ailleurs, est pour les jeunes gens un lieu de martyre.

La gravure, qui serait donc une partie de l'éducation, est véritablement lancée par Charles-Nicolas Cochin fils. Celui-ci, agréable graveur à la pointe et vignettiste, connaissait tous les grands seigneurs et était bien en cour. Or, Mme de Pompadour avait appris l'eau-forte, le chant



et le clavecin de douze à dix-huit ans (1733-1740), et elle avait cessé alors, disait-on, de faire de la gravure de crainte d'abîmer ses mains. Mais, en réalité, elle continuait à s'y intéresser, elle signera des gravures d'après les pierres dures de son cabinet et Soulavie, « l'ayant vue y travailler, assure que ces gravures sont l'ouvrage de ses mains » ; en tout cas Cochin, son conseiller, l'aidera à répandre ce goût.

L'union, d'ailleurs, entre les amateurs et les artistes n'a jamais été plus intime et les amateurs graveront à l'eau-forte avec les peintres, leurs protégés. Le riche fermier-général Lalive de Jully, grand collectionneur (1725-1779), ami de Mariette, gravera cinquante portraits, cherchant, comme il dit, la manière de Van Dyck, pour faire suite aux *Hommes Illustres* de Charles Perrault. Il se fera aider par Augustin de Saint-Aubin, créateur de cette forme de portraits-médaillons, et il en offrira une suite à Jean-Jacques Rousseau qui l'accrochera aux murs de sa chambre rue Plâtrière.

Les membres de la Cour et les grands traitants gravent aussi : le duc de Chaulnes, Julienne, le marquis de Coiny, le duc de Charost, la Ferté, intendant des menus plaisirs, Hénin, contrôleur des bâtiments, Campion, contrôleur des fermes, le financier Dorvilliers, le fils du fermier-général Roussel, Davy de Chavigné, auditeur des comptes, Fontanieu fils, maître des requêtes, de Gravelle, conseiller au Parlement. Ainsi que l'acteur italien Bertinazzi, des officiers aux gardes, des avocats, des notaires.

Les dames qui gravent à l'eau-forte sont très nombreuses à la Cour et à Paris (duchesse de Luynes, comtesse de Sabran). L'une d'elles, Mme de Sainci, femme de « l'économe séquestre du clergé de France », ouvre même une petite académie pour les artistes et les amateurs qui s'y rendent jusqu'à l'heure du souper.

Cette mode gagne la province : le grand vicaire d'Albi, M. de Langlade, présente un *Nouveau livre de Paysage* ; Paul Ponce Antoine Robert de Séri grave dans les Ardennes. A l'étranger, les cours allemandes sont gagnées ; la margrave de Bade grave d'après Rembrandt, le comte de Dalberg grave à Heidelberg, Thierry de Sainte-Colombe à Cassel. L'Albertina conserve une sanguine de 1765 représentant l'empereur François Ier et exécuté par « sa très humble et très obéissante fille Antoinette », la future Marie-Antoinette. Les Anglais et les Anglaises suivent ce mouvement : un ministre congréganiste, ami du poète Cooper, William Bull, s'est attaché à la fin du XVIIIe siècle à réunir leurs œuvres et à les faire relier en deux volumes que conserve le British Museum. En Angleterre, d'ailleurs, il semble bien que les arts graphiques aient été encore plus pratiqués dans la grande société qu'en France ; de nombreux guides existaient pour les amateurs, notamment *Albert Dürer revived* (plusieurs éditions après 1718). Th. Atkinson avait composé en 1736 *A Conference between a painter and an engraver...* qui donne sous forme plaisante l'indication des termes techniques, ainsi que des conseils sur la pratique de ces procédés.

Les sujets de ces gravures d'amateurs, exécutées, comme nous venons de le montrer, dans les régions les plus diverses, ont une grande unité : ils peuvent



Eau-forte gravée par l'arrière-grand-père de Toulouse-Lautrec en 1816. On connaît aussi de lui un dessin représentant son fils faisant l'aumône à un mendiant.

◄ *Dessin du duc de Bourgogne le représentant à la chasse au vol avec son précepteur, le duc de Beauvilliers, et sa « maison ». Ce dessin est daté du 1er janvier 1692. Le duc n'avait alors que dix ans.*

se résumer en quelques thèmes ; des paysages pittoresques surtout avec des ruines et des fabriques gothiques ; des portraits, des caricatures ; des sujets de chevaux. Peu de gravures de reproduction, quelques-unes d'après Boucher (qui a appris à plusieurs des dames à graver), d'après Carmontelle, d'après Saint-Quentin, Duché, Casanova. Surtout des gravures originales. Pas de grands artistes, quelques tout petits maîtres agréables, comme l'abbé de Saint-Non, ou le receveur général des finances Watelet.

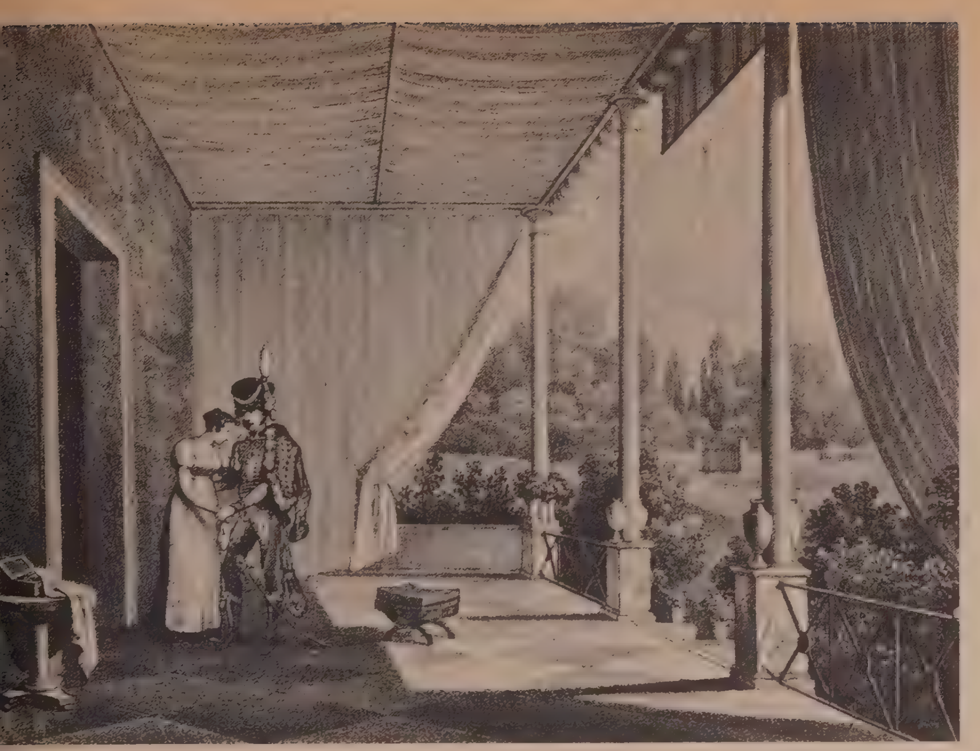
Mais ces gravures présentent un grand intérêt par leur ensemble, leur réunion, qui se faisait à Paris comme à Londres. On le comprenait d'ailleurs dès le XVIIIe siècle et Nogaret, dans ses *Anecdotes* (1776) conseillait d'aller voir à la Bibliothèque du Roi les œuvres des amateurs. Ces œuvres ont l'intérêt d'avoir conservé des genres et un style que l'académisme aurait eu tendance à faire disparaître. Grâce à elles, le paysage gravé est né, grâce à elles s'est développée la caricature venue d'Italie. Par elles s'est conservé le dessin libre à la Callot, et, si nous voyons au XIXe siècle de nombreux amateurs et artistes goûter Rembrandt, c'est en partie grâce à ces « Rymbranesques » qu'ont gravés les amateurs du XVIIIe siècle.

Ceux-ci ont disparu avec la Révolution. A première vue, il semble que l'Empire n'est pas une époque favorable pour eux. Et cependant Napoléon, qui préférait un croquis à un rapport, a encouragé ce genre de dessin ; plusieurs de ses généraux en ont exécuté. La reine Hortense et son frère aimaient dessiner et graver. L'impératrice Marie-Louise, poussée par ses oncles, avait appris à peindre dans sa jeunesse ; elle raconte dans une lettre qu'elle peint « un paysage bien triste, qui me plaît pour cette raison ». Dans une autre, elle nous apprend qu'elle essaye le portrait du comte Edling pour une raison intéressante : « Le Comte n'est pas beau, mais c'est justement dans le laid qu'on peut étudier l'art de la peinture. » A son arrivée en France, elle continue à travailler, Napoléon en est très fier et, au Salon de 1810, Menjaud expose un tableau (aujourd'hui à Versailles) représentant « l'Impératrice dessinant au crayon blanc le portrait de l'Empereur, debout devant elle ».

Mais le véritable renouveau de la peinture et surtout de la gravure d'amateurs est dû à un survivant du XVIIIe siècle, Vivant Denon. Celui-ci, qui avait déjà gravé avant la Révolution dans le goût de Rembrandt, va conseiller et montrer, par son exemple, l'usage de la lithographie. Les dames du temps vont utiliser ce nouveau procédé plus expéditif et qui, dit l'une d'elles, tache moins les mains que l'eau-forte, argument important.

Ainsi, sous la Restauration, les dames composent de nombreuses lithographies ; la duchesse de Berry leur montre la voie, ainsi que la princesse Charlotte Bonaparte. Leurs maris ne les imitent





▲ *Dessin de la reine Hortense exécuté vers 1810. Ce départ du hussard des armées napoléoniennes montre en costume empire le beau Dunois chanté par la Reine.*

guère et il est rare de voir alors un grand seigneur ou un financier dessiner. Mais alors les hommes de lettres se substituent à eux ; Hugo et tous les romantiques vont dessiner et graver, alors qu'au XVIIIe siècle, nous ne pouvions citer comme graveur que Ramond de Carbonnières, et qu'au XVIIe siècle aucun grand classique n'avait gravé ni dessiné. Les dessins d'hommes de lettres ont une grande importance, car ils orientent le goût de leurs auteurs et les ouvrages qu'ils composent dans un sens tout nouveau.

Cependant, alors, les artistes amateurs sont le plus souvent les jeunes filles dont les arts d'agrément constituent le fond de l'éducation. Mme Bovary, comme les jeunes demoiselles des comédies de Labiche, fait présent à son père d'une tête de Romulus, dessinée de sa main. Mlle de Cardoville, héroïne du *Juif errant* d'Eugène Sue, trouve dans la copie d'un bas-relief au crayon noir des émotions fortes et troubles : elle s'approche lentement de l'œuvre d'art qui représente un Bacchus indien, et lui rappelle un jeune ami : « Alors une légère rougeur commença de poindre sur les joues de Mlle de Cardoville, envahit peu après son visage et s'étendit rapidement sur son front et son cou... Après avoir jeté autour d'elle un coup d'œil furtif, presque honteux... par deux fois elle approcha sa main tremblante d'émotion afin d'effleurer du bout de ses doigts charmants le front de bronze du Bacchus indien... A cette pression bien légère pourtant... elle frissonna de tout son corps, ses genoux fléchirent..., ses lèvres vermeilles s'entr-ouvrirent, pour laisser passer son haleine embrasée. »

La France n'a pas eu, une fois de plus, le privilège exclusif de ces émotions et de ces travaux féminins. D'innombrables jeunes Anglaises d'alors ont dessiné sur leur album des vues d'Italie au cours du « Grand Tour » dans lequel elles accompagnaient leur père. On a aussi conservé le journal de voyage d'une petite Américaine de quatorze ans, Mary Browne, venue en France en 1821, et qu'elle a illustré de dessins naïfs (éd. avec introd. d'Euphémia Stewart Browne, N.Y. 1905).

Au XIXe siècle, les princes de la Maison de France ont « daigné » dessiner ou graver. Le comte de Chambord, dans sa jeunesse, avait dessiné une tête de grenadier de la Garde qu'il avait fait lithographier et qu'il distribuait en 1832 aux fidèles venus le voir dans son exil : « Voyez, disait-il, ce grenadier avec ces fleurs de lys ! Ah ! qu'ils étaient beaux, ces grenadiers manœuvrant au Champ de Mars ! ». Ses cousins, les enfants de Louis-Philippe, aimaient encore plus dessiner : les princesses Clémentine et Marie nous sont connues comme des lithographes occasionnelles, de même que leur cadet, le prince de Joinville, dont une exposition récente a révélé le talent de dessinateur et de caricaturiste. Leur frère aîné, le duc d'Orléans, a lithographié une quinzaine de pièces entre 1828 et 1830, c'est-à-dire à la fin de ses études. Il se vantait de protéger les artistes, notamment Delacroix, sa femme de même, mais Paul Huet l'entendit refuser de protéger Paul Flandrin, nullement d'ailleurs en raison du style de ses peintures, mais à cause de son nom : « Flandrin, Flandrin, disait-elle, comment peut-on s'appeler comme cela ! ».

La tradition des amateurs princiers ou éminents n'est sans doute pas terminée : en tout cas, pour la Bibliothèque Nationale de Paris, elle s'achève actuellement avec une visite faite en avril 1902 au Cabinet des Estampes par la princesse Mathilde qui venait y faire don d'un album de ses aquarelles. On sait qu'elle était prodigue de ce genre de cadeaux, parfois assez affligeants malgré les conseils d'Hébert, et Montesquiou décrit l'une de ses œuvres : « une chose innommable, un éventail peint par Son Altesse, et dont on n'a jamais bien pu savoir s'il représentait des rognons de veau ou des orchidées. » J. A.

◄ *Lithographie illustrant Gulliver par le duc d'Orléans (1810-1842). Le jeune prince, qui se montre ici précurseur de Grandville, mentionne comme adresse sur son ouvrage le numéro 218 de la rue Saint-Honoré, c'est-à-dire le Palais-Royal.*

Si vous voulez en savoir davantage

Faites vous-même du dessin ou de la peinture. Certains médecins disent que c'est excellent pour les nerfs... et vous serez en bonne compagnie.



La Femme en Bleu, *aquarelle donnée par la princesse Mathilde Bonaparte à la Bibliothèque Nationale. La princesse se vantait non seulement de peindre, mais de deviner les futurs maîtres : « J'ai eu le premier Bonnat, le premier Roybet, le premier Jacquet, le premier Detaille. »*

"Carta tinta"

PAR ANDRÉ CHASTEL

Les Florentins de la Renaissance tirèrent un parti admirable des fonds colorés pour leurs dessins

« Il y a des gens qui croient que le hasard fut le père du dessin et des arts. Il est plus vrai de dire qu'il fournit l'occasion, non le principe. Car il faut au dessin, quand il tire de l'intelligence l'invention d'un sujet, une main experte et apte, grâce à des années d'exercice, à former et à exprimer l'apparence naturelle de l'objet avec la plume, le stylet, le fusain ou le crayon. » Cette petite méditation de Vasari (1550) sur le dessin et ses ressources offre, quelques siècles avant Focillon et Valéry, une sorte d'éloge de la main de l'artiste « égale et rivale de sa pensée ». Mais on peut découvrir encore autre chose dans son insistance sur les propriétés intellectuelles du dessin qui tend à éliminer l'aspect diffus, fortuit, « impossible » des apparences, qui est l'effort suprême du génie humain contre le hasard ; c'est une profession de foi qui va loin. La formule de l'académicien semble déjà assez conventionnelle : elle résume, en fait, un siècle de subtiles expériences et de réussites, elle est le legs de l'art florentin tout entier.

« On les fait avec divers moyens, la pierre rouge qui vient des montagnes d'Allemagne, tendre et facile à tailler en pointes fines pour dessiner à son gré sur la feuille, ou la pierre noire qui vient des montagnes de France et a les mêmes qualités ; d'autres, claires ou foncées, sur feuilles teintées, fournissent le ton intermédiaire. » C'est à la fin du XVe siècle que les instruments modernes, le charbon — que l'on a appris à fixer —, la pierre noire et la sanguine taillées en crayon, trouvent leur utilisation complète. Dans l'allégresse de la découverte technique, les ateliers florentins s'adonnent à l'exploration du contour, du modelé fin et des accidents lumineux ; ils sont méthodiquement et délicatement étudiés dans des esquisses et des mises au net, dont Filippino Lippi, Verrochio, ses élèves, Lorenzo di Credi et Léonard, et l'atelier de Ghirlandajo ont laissé de multiples et célèbres exemples. Mais cette curiosité passionnée, la lucidité du praticien doit finalement la dissimuler sous une apparence objective et réservée, puisque c'est l'intelligence et non le hasard qui est le père du dessin.

Le fond de couleur du papier préparé *(carta tinta)* fut peut-être la plus heureuse trouvaille de ce milieu et de ce moment exigeants et doués. Quelques touches de gouache suffisaient à animer les fonds gris ou bleu de nuit de Lorenzo Monaco et de Gozzoli ; on sut, autour de Verrochio, en adapter la résonance un peu étrange à l'étude des drapés savamment suspendus et des visages au relief calme. Les séries à fond rose ou saumon sont moins connues. Leur vibration claire est encore plus délicate et suggère des effets de plus en plus sobres. Dans cette enveloppe douce et continue, qui a comme les propriétés d'un fond d'or fondu dans la clarté d'un jour, les formes deviennent à la fois précises et éthérées, cohérentes et abstraites, avec cette double vérité naturelle et mentale qui est précisément l'idéal florentin.

La tête du jeune homme bouclé tracée à la pointe d'argent, rehaussée de blanc de gouache, semble bien, si elle ne lui appartient pas à coup sûr, procéder de Filippino Lippi : le type, l'expression vivace, les hachures du pinceau, le relief précis, le regard oblique, sont bien de sa manière. Mais la figure penchée, au grand manteau soulevé, qui l'accompagne, est assez proche d'un style de Domenico Ghirlandajo, pour faire hésiter sur l'attribution. La silhouette du *Saint Jean Baptiste*, dont le contour a été également tracé à la pointe d'argent, les ombres reprises au lavis de bistre et certains détails à la plume, est plus complexe ; la figure se retrouve dans le grand retable de Pistoja qui est l'œuvre de l'atelier de Verrochio et où l'on a pu tour à tour retrouver la main du maître, de Lorenzo di Credi et de Léonard (la petite *Annonciation* du Louvre n'est probablement qu'un fragment de la prédelle). L'accent énergique et douloureux de ce précurseur frisé, au visage plein de rides, renvoie à Verrochio ; si cette face un peu singulière et triste vient du maître, il y a lieu de penser que l'étude du drapé est justement l'œuvre de Credi.

Mais celui-ci développera plus tard un style personnel des visages, avec un contour ténu, les ombres indiquées par des hachures simples, des rehauts nombreux et fins pour les accents de lumière ; la luminosité particulière du fond rose rayonne avec une douceur pénétrante dans ces trois visages de vieillard, de femme et de jeune homme, si sérieux et si calmes, dépouillés de toute espèce de trouble inutile, jusque dans les menus accidents physiognomiques que sont les plis précis de la paupière, de la bouche et du nez.

Ce maître assez effacé semble, une fois Verrochio disparu et Léonard absent, avoir manqué d'inspiration et de sûreté. Mais il est de ceux qui gagnent à être connus par leurs dessins : il y a mis plus qu'aucun autre. Et Vasari le savait bien : « Comme la manière de Léonard plaisait outre mesure à Lorenzo, il arriva si bien à l'imiter que nul ne pouvait rendre mieux que lui son fini précis et soigné. C'est ce que l'on peut voir dans de nombreux dessins au crayon ou à la plume et

Lorenzo di Credi : Tête d'homme âgé avec calotte *(Louvre, Cabinet des Dessins, N° 1779).*





▲
David Ghirlandajo (attr. de Bernard Berenson) : Tête de jeune homme et figure drapée *(Louvre, Cabinet des Dessins, N° 678).*

Verrochio et Lorenzo di Credi : Saint Jean Baptiste, *étude pour le retable de Pistoja (Louvre, Cabinet des Dessins, N° 455).* ►

au lavis que je possède dans mes cartons : entre autres des portraits d'après des modèles en terre molle disposés sur toile de lin enduite, qu'il reproduisit avec un soin et une patience incroyables, inimitables ».

C'était le plus méticuleux des Florentins ; il broyait les couleurs plus finement que personne ; il distillait lui-même ses huiles pour obtenir des densités différentes et graduer ses tons en valeurs nombreuses : vingt-cinq ou trente, écrit Vasari déconcerté et sévère. Tous ces soins rappellent les manies de Léonard. Comme son ami, Credi redoutait les commandes absorbantes. Il obéit à un besoin de perfection pour lequel rien ne peut être négligé et ramène la grandeur de l'art à la conscience des moyens. Toutes les démarches du peintre sont analysées et recomposées. Les matériaux doivent être contrôlés un à un, l'esquisse exige une disposition spéciale du modèle. Rien n'est simple. La spontanéité est traitée comme une espèce d'erreur à laquelle il faut substituer une série d'opérations clairement déduites et enchaînées. L'effort méthodique, absurde et fascinant, que Valéry a décrit à propos de Léonard, et que le génie de celui-ci bouscule à tout moment, se retrouve assez exactement dans la démarche de Credi. Bien entendu, avec moins de force, mais c'est la même ambition cachée. Cette conscience méticuleuse du travail s'exprime avec un rare bonheur dans la retenue, la « quintessence » de ces visages, sans rien de primesautier, sans abandon ; ils ont la qualité de la forme épurée qui satisfait l'intellect. Cette subtilité sans développements, et peut-être sans fonction précise dans le cas de Credi, fait tout l'intérêt d'un détail anodin mais révélateur que rapporte encore la chronique : « dans l'atelier où il travaillait, (Credi) interdisait tout mouvement qui risquait de faire voler la poussière ». C'est d'un atelier surveillé de près, où l'on retient jusqu'à son souffle, que sortent la retenue, le graphisme élaboré, la qualité rare de ces visages.

A. C.





▲
Lorenzo di Credi : Jeune homme à la tête baissée
(Louvre, Cabinet des Dessins, N° 2675).

Lorenzo di Credi : Tête de jeune femme
(Louvre, Cabinet des Dessins, N° 1783). ►





Les quinze logis de Monsieur Cézanne

PAR HENRI PERRUCHOT

Une visite aux multiples demeures parisiennes de l'artiste fait mieux comprendre son âme inquiète et sa vie austère

La plupart des grands chefs-d'œuvre de Cézanne donnent à qui les regarde une souveraine impression de calme. Ces chefs-d'œuvre — je pense ici particulièrement à certaines vues de la Montagne Sainte-Victoire — affirment leur présence avec un tel équilibre, une telle rigueur constructive, une telle certitude qu'on supposerait volontiers qu'il n'y eut pas d'artiste plus assuré de lui-même que le maître d'Aix. Ceux qui ont un peu étudié la vie de Cézanne savent bien qu'il n'en était pas du tout ainsi. Quoique infiniment différente en son essence, l'inquiétude de Cézanne fut quasiment aussi intense que celle de Van Gogh. Cézanne, en lutte avec un art rebelle, resta toute sa vie un être ravagé. Lui qui fut le plus patient des peintres fut le plus impatient des hommes. Le plus impatient et le plus instable. Il ne pouvait demeurer en place.

Sauf dans ses toutes dernières années, où il se fixa définitivement à Aix, Cézanne partagea son existence entre Paris et la Provence. Mais dès qu'il était à Paris, il regrettait la Provence, et dès qu'il revenait en Provence, il regrettait Paris. Il avouait lui-même cette insatisfaction sans remède qui, sans cesse, dressait devant lui la chimère d'un autre lieu. Ayant fait, en 1896, un petit voyage jusqu'au lac d'Annecy, il écrivait à son ami Solari : « Quand j'étais à Aix, il me semblait que je serais mieux autre part ; maintenant que je suis ici, je regrette Aix », et il ajoutait (il avait alors cinquante-sept ans et son mot ne manque pas de pathétique) : « La vie commence à être pour moi d'une monotonie sépulcrale. »

Cézanne se fuyait lui-même. Qu'il fût à Paris ou en Provence, il changeait continuellement de résidence. En Provence, Aix, où il avait toutes ses attaches, ne réussissait pas à le retenir ; il habita l'Estaque, Marseille, Gardanne. A Paris, il en était exactement de même. Sans parler de ses séjours dans diverses localités proches de Paris, à Bennecourt, à Auvers-sur-Oise, à Melun, à Médan, à Pontoise, à Chantilly, à Giverny, à Mennecy, Cézanne errait constamment, dans Paris même, de logement en logement. Il y a eu environ vingt adresses successives.

On ne saurait toutefois aujourd'hui retrouver Cézanne à chacune d'entre elles. Quelques-unes des rues où il habita ont, en effet, disparu, comme la rue d'Enfer (il y logea en 1861, lors de son premier voyage à Paris), ou la rue de l'Est (1863), que le boulevard Saint-Michel a, depuis lors, absorbée. D'un autre côté, nous ignorons le numéro de certaines des maisons qui abritèrent Cézanne un temps plus ou moins long, par exemple dans la rue des Feuillantines (1861), dans la rue Notre-Dame-des-Champs (1867) ou dans la rue Bonaparte (1894). Quelquefois, enfin, les immeubles du temps ont été démolis et remplacés par d'autres : c'est le cas, notamment, du numéro 2 de la rue des Lions-Saint-Paul (1892), où s'élève présentement une grande bâtisse, bien impropre à nous rappeler le souvenir du peintre.

Cela dit, il reste une dizaine de demeures, exactement déterminées, qui pourraient constituer les étapes parisiennes d'un pèlerinage cézannien.

Lorsque Cézanne revint pour la troisième fois à Paris, au début de 1865, il s'installa au numéro 22 de la rue Beautreillis, à la

◄ Madame Cézanne dans un fauteuil rouge. *0,72 × 0,56 cm. Musée de Boston. Cézanne a fait plusieurs portraits de sa femme. Celui-ci a été peint en 1877 alors que Cézanne habitait 67, rue de l'Ouest. Le mur est tapissé d'un papier jaune à fleurs bleues que l'on retrouve dans la* Nature morte au compotier et assiette de biscuits, *datant de la même époque et appartenant à la collection Josse Bernheim.*



A droite, *l'hôtel du XVIIe siècle situé 15, quai d'Anjou à côté de l'hôtel de Lauzun. Cézanne y occupa un appartement en 1888.* ►



En 1871, Cézanne habita 45, rue de Jussieu. De sa fenêtre, il voyait la Halle aux Vins. C'est là qu'il peignit en 1872 la toile reproduite ci-contre : Vue de la Halle aux Vins. *73 × 92 cm. Coll. Lecomte.*

limite du Marais, entre la Seine et la place de la Bastille. L'immeuble est un vieil hôtel du XVIIe siècle, l'hôtel de Charny, qui a conservé son élégante façade et une belle porte. Quelques années plus tôt, en 1858-1859, cette maison avait eu un autre habitant de marque : Charles Baudelaire, une des grandes admirations littéraires de Cézanne, qui savait *Les Fleurs du Mal* par cœur. Cézanne logeait dans une mansarde du quatrième étage sous les toits.

A cette époque, Cézanne avait vingt-six ans et en était encore à ses débuts. Il donnait dans ce qu'il appelait lui-même sa facture «couillarde»: il peignait de grands tableaux, d'inspiration souvent érotique, enlevés au couteau à palette, d'une manière violente, presque forcenée (« Je suis un intense, moi », déclarait-il). Furieusement antiacadémique, il affichait, roulant les *r* et forçant son accent méridional, des opinions catégoriques à l'endroit des *Bozards*, de l'Institut et des « professeurs », qui « n'ont rien dans le ventrrre ! » Ses amis peintres partageaient tous, plus ou moins, ses idées. C'étaient alors des inconnus. Leurs noms ? Pissarro, Monet, Renoir, Bazille, Sisley, Guillaumin ... Bien entendu, n'oublions pas Zola, l'ami d'enfance de Cézanne et son cadet d'un an, qui venait de publier son premier livre, *Les Contes à Ninon*. Que ce groupe amical était donc gros d'avenir ! Tous ces jeunes gens en révolte contre l'art officiel de leur temps allèrent cette année-là au Salon admirer l'*Olympia* de Manet. L'*Olympia* soulevait un scandale. Mais devant elle, Cézanne pensait : « C'est un état nouveau de la peinture... »

Un long temps de maturation serait pourtant encore nécessaire avant que ces jeunes artistes prennent vraiment conscience d'eux-mêmes et de ce qu'ils désiraient en peinture. Cézanne, pour sa part, ne commença à évoluer d'une façon décisive qu'après la guerre de 1870. Fuyant la conscription, il passa la guerre dans les collines de l'Estaque. De retour à Paris en 1871, il habita d'abord 5, rue de Chevreuse, puis alla loger 45, rue de Jussieu, en face de la Halle aux Vins.

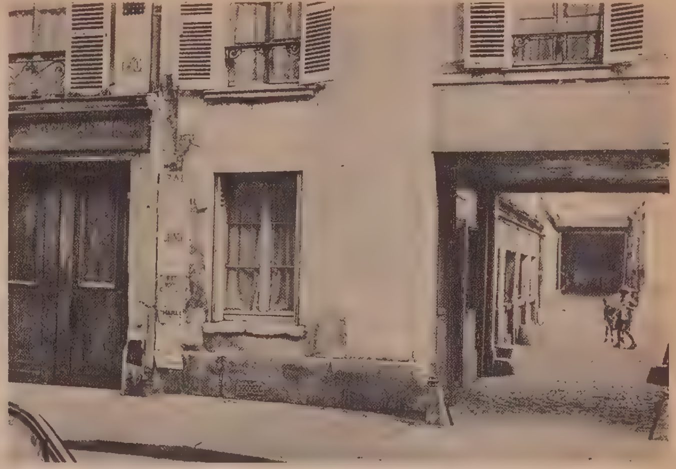
Ce n'est que tout récemment que l'on a pu préciser cette dernière adresse. Une lettre inédite de Cézanne à Achille Emperaire, que M. Victor Nicollas a publiée lors de l'exposition Achille Emperaire à Aix, en juillet 1953, nous indique, et le numéro de l'immeuble, et l'étage — le deuxième — habité par Cézanne. Le renseignement est précieux, car l'appartement de la rue de Jussieu fut le témoin d'événements importants dans la vie du peintre.

Dès avant la guerre, Cézanne, que caractérisait une effroyable timidité en présence de la femme, avait fait la connaissance d'une jeune personne, de onze ans moins âgée que lui, Hortense Fiquet. Elle appartenait à un milieu très humble. Brocheuse de livres de son métier, elle augmentait ses gains par quelques séances de pose. Comment débutèrent les relations de Cézanne et d'Hortense Fiquet ? Nous l'ignorons. Rien, logiquement, n'aurait dû réunir ces deux êtres. Si la peinture était pour Cézanne une dévorante passion, Hortense n'éprouvait à son endroit qu'indifférence. Il n'en reste pas moins qu'Hortense devint la maîtresse de Cézanne et qu'elle vécut désormais maritalement avec lui. En 1872, alors que le couple s'était établi rue de Jussieu, elle lui donna un fils. Les jeux étaient faits. Cézanne ne romprait plus. Mais aurait-il rompu, même en l'absence de l'enfant ? Il faut ici se souvenir de ce que notait Zola dans *L'Œuvre* à propos de Claude Lantier, sous le nom de qui le romancier dépeignit Cézanne : « Jamais il n'avait voulu ce ménage... et ça s'était fait cependant, et ça n'était plus à défaire ; car, sans parler de l'enfant, il était de ceux qui n'ont point le courage de rompre. » Après bien des difficultés d'ordre familial (on conçoit assez que le père de Cézanne, le riche banquier d'Aix, qui devait laisser en mourant un héritage de 1 200 000 francs-or, n'ait pas accepté de gaieté de cœur cette bru), Cézanne finit par épouser Hortense — quatorze ans plus tard ! Curieux couple, en vérité. Ils vécurent, la plupart du temps, chacun de son côté. « Ma femme, disait Cézanne, n'aime que la Suisse et la limonade. »



Si le séjour rue de Jussieu marque chez Cézanne un tournant dans la vie de l'homme, il en marque également un dans la destinée du peintre. C'est des fenêtres de son petit appartement que Cézanne brossa la fameuse *Vue de la Halle aux Vins*, de la collection





Ci-dessus, *le 5 de la rue de Chevreuse ;* **ci-dessus à droite,** *le 120 de la rue de Vaugirard. Cézanne dut avoir sous les yeux, lorsqu'il habita dans ces immeubles, un décor semblable à ceux reproduits ici.*

Lecomte. Œuvre remarquable, non seulement en elle-même, mais encore en ce qu'elle clôt de façon magistrale la période d'apprentissage de Cézanne. Bientôt, Cézanne, quittant Paris, irait retrouver dans la vallée de l'Oise son ami Pissarro. Pissarro le dirigerait vers la technique claire de ce qui ne s'appelait pas encore l'impressionnisme. Cézanne y gagnerait sa maîtrise ; il s'y préparerait à la grande aventure artistique qui devait être la sienne. Cézanne revint à Paris à quelque temps de là. Il habita 120, rue de Vaugirard en 1874, 67, rue de l'Ouest en 1877, 32, rue de l'Ouest en 1880-1882. Ce fut pour lui l'époque des huées et de l'amertume. « M. Cézanne n'apparaît plus que comme une espèce de fou, agité en peignant du *delirium tremens...* », écrivait Marc de Montifaud dans *L'Artiste*, en mai 1874, à l'occasion de la première exposition des impressionnistes. Cézanne ne figura pas à la seconde de ces expositions, en 1876. Il participa, en revanche, par un très large envoi (seize œuvres), à la troisième, en 1877. Mais devant l'accueil qu'il reçut de nouveau — « Quand les enfants s'amusent avec du papier et des couleurs, ils font mieux », jugea un critique — il décida de s'abstenir à l'avenir de semblables manifestations. Touché au vif de l'être, Cézanne sombrait dans une atroce tristesse.



Vue de la Halle aux Vins.

Il n'en continuait pas moins à peindre. La peinture était son unique raison de vivre. A l'égard de tout le reste, il demeurait totalement, irrémédiablement insensible. Ses logis n'étaient que des lieux de passage, auxquels il ne prêtait absolument aucune attention. Nul confort, le strict nécessaire, et moins encore parfois. On peut être certain que Zola, décrivant dans *L'Œuvre* l'un de ses ateliers, reproduisait avec fidélité la réalité : « Outre le lit, la petite table de toilette et le divan, il n'y avait pas d'autres meubles qu'une vieille armoire de chêne disloquée, et qu'une grande table de sapin, encombrée de pinceaux, de couleurs, d'assiettes sales, d'une lampe à esprit-de-vin, sur laquelle était restée une casserole, barbouillée de vermicelle. Des chaises dépaillées se débandaient, parmi des chevalets boiteux. Près du divan, la bougie de la veille traînait par terre, dans un coin du parquet, qu'on devait balayer tous les mois... »

L'Œuvre, de Zola ! Ce fut le coup le plus terrible qui était réservé à Cézanne en ces années de lourde détresse. A peu près complètement fermé à la peinture, Zola n'avait jamais compris les tentatives picturales de son ami. Parvenu à la grande célébrité, le romancier considérait Cézanne comme un artiste impuissant, un lamentable raté. On imagine la douloureuse consternation de Cézanne lisant, en 1886, le roman de Zola. Il savait, certes, que Zola ne saisissait rien des raisons de son art, que cet art, il ne l'appréciait aucunement, mais savoir cela et recevoir sa condamnation, imprimée noir sur blanc en cinq cents pages, étaient deux choses bien différentes. Cézanne fut ulcéré. Il ne revit jamais plus Zola. Je ne rappelle ces faits que pour attirer l'attention sur une assez étrange coïncidence. Zola, dans *L'Œuvre*, avait situé l'atelier de Claude Lantier dans l'île Saint-Louis. Or, deux ans après la publication du roman, Cézanne vint précisément s'y loger, au numéro 15 du quai d'Anjou.

Cette rive de l'île Saint-Louis a toujours attiré les peintres. L'atelier de Philippe de Champaigne, aux numéros 13-15 du quai

Bourbon, existe toujours, avec ses admirables poutres décorées ; ce fut là qu'en 1941 mourut Emile Bernard. Meissonier, également, habita le quai Bourbon. Lorsque Cézanne logeait au 15 du quai d'Anjou, il avait pour voisin, au numéro 13, son ami Guillaumin, qui disposait de l'ancien atelier de Daubigny. Un peu plus loin, au numéro 9, Daumier avait vécu de 1846 à 1863.

Le 15 du quai d'Anjou est un hôtel du XVIIe siècle, que Louis Le Vau, présume-t-on, construisit vers 1645 pour Nicolas Lambert de Thorigny, président à la Chambre des Comptes. Tout à côté, au numéro 17, se dresse le fameux hôtel Lauzun, où Baudelaire, dans sa jeunesse, avait séjourné quelque temps.



▲ *La « Villa des Arts », 15, rue Hégésippe-Moreau, fut le dernier logis parisien de Cézanne. Il y vécut de 1898 à 1899 avant de se retirer à Aix. Le décor que connut Cézanne est ici demeuré intact.*

L'appartement de Cézanne, sis au deuxième étage, ouvrait sur la Seine et les quais. Cézanne avait alors la cinquantaine. Aux soucis de son art, à la tristesse de rester un incompris s'ajoutaient à présent des inquiétudes de santé. Il souffrait du diabète. Sa misanthropie s'accentuait. Son père étant mort en 1886, Cézanne était maintenant fort riche. Mais il n'avait pas pour autant changé son train de vie. Plus instable que jamais, il était devenu un perpétuel errant, aux imprévisibles et déconcertantes sautes d'humeur. Prématurément vieilli, il ne donnait pas toujours l'impression de jouir d'un parfait équilibre. Quelque temps plus tard, il devait rencontrer Rodin, Clemenceau, Mirbeau et Gustave Geffroy à Giverny, chez Claude Monet. « Il nous apparut immédiatement à tous, rapporte Geffroy, comme un personnage singulier, timide et violent, émotif à un point extraordinaire. Entre autres propos, ne nous donna-t-il pas la mesure de son innocence ou de son désarroi en prenant à part Mirbeau et moi pour nous déclarer, les larmes aux yeux : « Il n'est pas fier, monsieur Rodin, il m'a serré la main ! Un homme décoré ! » Mieux encore, après le déjeuner, ne se mit-il pas à genoux devant Rodin, au milieu d'une allée, pour le remercier encore de lui avoir serré la main ?

Cézanne n'allait cependant pas tarder à connaître la revanche attendue depuis si longtemps et dont il désespérait. Vollard organiserait bientôt, en 1895, la décisive exposition qui révélerait son génie et la grandeur de son œuvre. Bien que violemment dénigré par les aveugles, Cézanne serait dès lors considéré comme un maître par d'innombrables jeunes artistes, qui le prendraient pour guide. En 1897, venu de nouveau à Paris, il se logea au 73 de la rue Saint-Lazare. Son appartement dominait la place de la Trinité. Malheureusement, des compagnies d'assurances occupent aujourd'hui l'immeuble. Il faut faire un effort d'imagination pour retrouver Cézanne dans ces lieux.

Il n'en est pas de même à la « Villa des Arts », 15, rue Hégésippe-Moreau, qui fut, en 1898-1899, avant la retraite définitive de Cézanne à Aix, son dernier logis parisien. La petite rue Hégésippe-Moreau sinue, silencieuse, au flanc de la butte Montmartre. La « Villa des Arts » s'y ouvre par un portail en fer forgé. L'endroit, tranquille, a un charme tout provincial.

Ce fut là que Cézanne peignit son célèbre portrait d'Ambroise Vollard. Vollard a longuement raconté dans son *Cézanne* l'histoire de ce portrait. Après cent quinze séances de pose, Cézanne, reprenant souffle, avouait à son modèle que, mon Dieu ! il n'était pas « mécontent du devant de la chemise » ! Vollard donne au passage un exemple très significatif de la méthode de travail de Cézanne. Comme il faisait remarquer au peintre qu'il y avait, dans le portrait, deux petits points où la toile n'était pas couverte, il s'attira cette réponse : « Si ma séance de ce tantôt au Louvre est bonne, peut-être demain trouverai-je le ton juste pour boucher ces blancs. Comprenez un peu, monsieur Vollard, si je mettais là quelque chose au hasard, je serais forcé de reprendre tout mon tableau en partant de cet endroit. »

Le local dans lequel vivait Cézanne rue Hégésippe-Moreau était aussi pauvre que tous ceux où il avait précédemment passé. Vollard signale que les murs en étaient nus ; seules, quelques reproductions de Forain, découpées dans les journaux, étaient piquées çà et là... Mais Cézanne avait-il besoin d'un décor ? Cézanne n'était-il pas Cézanne ?

Voici achevé ce petit pèlerinage cézannien. Je remarquerai en terminant qu'aucune des maisons parisiennes qui eurent ainsi l'honneur d'offrir pour un moment un asile à Cézanne ne porte



En 1865, lors de son troisième séjour à Paris, Cézanne s'installa 22, rue Beautreillis, dans une demeure du XVIIe siècle, dont il habitait une des mansardes. L'aspect de la rue a changé, mais non le vieil hôtel. ►

de plaque. Est-ce un bien, est-ce un mal ? Je n'en trancherai pas. Sur la maison de la rue Boulegon, à Aix, où Cézanne mourut, la municipalité a bien fait apposer une plaque. Hélas ! on y fait mourir Cézanne le 23 octobre au lieu du 22 octobre 1906 ! H. P.

Si vous voulez en savoir davantage

On consulte toujours avec profit le *Cézanne* de Bernard Dorival (Tisné, Paris, 1948) et l'étude de John Rewald (Albin Michel, Paris, 1939).

Zola s'est servi de bien des traits de Cézanne pour créer Claude Lantier, le héros de son roman L'Œuvre. *Le livre parut en 1886. Par une étonnante prémonition, Zola situait l'atelier de Lantier quai d'Anjou, où Cézanne devait habiter deux ans plus tard. De son côté, le maître d'Aix a pris plusieurs fois pour modèle Zola, en particulier dans la toile que nous reproduisons ici. 52×56 cm. 1869. Coll. Pellerin.*





Le Trésor des Wittelsbach

PAR HANS THOMA

Collectionneurs passionnés, les souverains de Bavière accumulèrent pendant plus de mille ans d'incomparables objets précieux

La Résidence de Munich était naguère la demeure des Wittelsbach qui furent ducs, princes électeurs et rois de Bavière. Cet imposant ensemble d'édifices Renaissance, baroque et classique, qui a été considérablement endommagé pendant la dernière guerre, est maintenant complètement restauré. Presque tous les objets qui étaient conservés depuis des siècles dans la Schatzkammer (Trésor) de ce palais, avaient été mis en lieu sûr et ont échappé à la destruction. Outre des tableaux, des sculptures, des tapisseries, des meubles, des porcelaines européennes et orientales, les collections amassées au cours des siècles par les Wittelsbach comprennent deux ensembles d'orfèvrerie célèbres dans le monde entier. Leur importance tient non seulement à la remarquable qualité artistique des objets qui les composent, mais aussi à leur variété. Alors que les trésors

Au-dessus du titre, *médaillon pendentif représentant le duc Philippe III de Bourgogne. Le visage est taillé dans une chalcédoine, la coiffure et le vêtement sont en or repoussé et émaillé. Bourgogne. 1450.*

Page ci-contre, *autel portatif du duc Guillaume V. Cet autel (travail d'Augsbourg ou de Munich, 1590) est en ébène rehaussé d'or, de pierres précieuses et d'émaux.* ▶





de la maison de Habsbourg sont constitués surtout par les insignes régaliens de cette famille, les collections des Wittelsbach comprennent des œuvres extrêmement diverses s'étendant sur plus d'un millénaire.

Comme à Vienne, on trouve à Munich un trésor profane et un trésor religieux. La collection d'objets profanes fut commencée en 1565 par le duc Albert V, auquel on doit également la création de la plupart des collections d'art munichoises. La charte de la fondation, que l'on possède encore, montre que ce trésor était destiné à refléter l'éclat de la puissance princière. Les premiers objets réunis étaient des œuvres commandées à Munich par le duc ou achetées par lui en Italie. Le fils d'Albert et ses descendants enrichirent le trésor. Aujourd'hui encore, les œuvres d'art allemandes et italiennes, notamment un magnifique ensemble de vases en cristal de roche taillé, rehaussé de pierres semi-précieuses, comptent parmi les pièces maîtresses de la collection. Il est intéressant de noter que ce collectionneur princier de la Renaissance était attiré également par des œuvres datant d'époques antérieures ou provenant de pays étrangers. Ainsi, nous tenons de lui un livre de prières de la fin de l'époque carolingienne, une icone russe, une idole mexicaine, des ivoires cinghalais.

Les princes de la période baroque, sacrifiant au goût du faste caractéristique de leur époque, s'intéressèrent surtout aux bijoux précieux. Mais c'est à trois événements, survenus à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle, que les collections munichoises doivent de s'être considérablement augmentées : en 1777, le Palatinat fut réuni à la Bavière et, du même coup, le trésor des Wittelsbach s'accrut de celui des princes palatins ; en 1803, les biens des chapitres et des monastères bavarois furent sécularisés et la Résidence entra en possession de précieuses œuvres d'art du Moyen Age. Enfin, trois ans plus tard, la Bavière fut érigée en royaume par Napoléon, et les nouveaux insignes régaliens vinrent compléter cette collection unique.

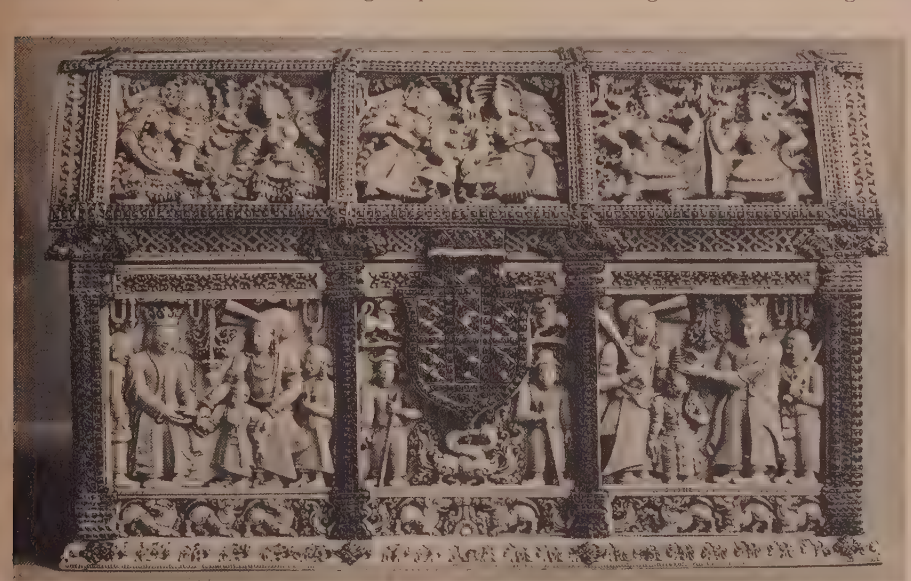
Le second trésor de la Résidence de Munich comprend des objets d'orfèvrerie sacrée. Fondé au début du XVIIe siècle par le prince électeur Maximilien Ier, qui pendant la guerre de Trente Ans était à la tête du parti catholique, il était destiné à un petit sanctuaire de la Résidence, auquel sa splendide décoration valut le nom de «Reiche Kapelle» (Chapelle Précieuse). Tandis que le trésor profane comprend, à côté des insignes de la dignité princière, des coupes précieuses, de la vaisselle de table, des décorations et divers objets curieux témoignant d'une singulière passion de collectionneur, le trésor de la « Reiche Kapelle » abrite des objets destinés au culte, de petits autels privés, des reliquaires richement enchâssés.

C'est en suivant en détail le développement chronologique de cette collection princière, que l'on en saisit le mieux l'originalité. Les trésors de Munich comprennent environ mille objets, dont la valeur tient à la diversité des techniques et des matières mises en œuvre.

Au premier rang de ces matériaux se trouve naturellement l'or, dont la rareté, la résistance et l'éclat ont fait de tout temps le symbole de la souveraineté. La plupart des pièces d'orfèvrerie étaient faites de métal fondu ou embouti, splendidement orné de ciselures au poinçon, de filigranes, de granulations ou d'émaux. Elles étaient en général rehaussées de pierres précieuses, diamant, rubis, saphir, émeraude ou améthyste. Mais à côté de ces joyaux figurent aussi les pierres semi-précieuses, cristal de roche, jaspe, héliotrope, chalcédoine et agate. Pendant tout le Moyen Age, on se contenta de polir ces pierres et de donner une forme légèrement bombée à leur face supérieure. L'art de la taille en facettes ne commença à se développer que pendant la Renaissance. Le choix des pierres était dicté, dans certains cas, par les propriétés mystérieuses que leur attribuaient l'astrologie et la médecine de l'époque ou les doctrines de la Cabale. Mais en définitive, c'était toujours l'effet d'ensemble produit par la forme et la couleur qui l'emportait.



▲ *Couvercle de hanap en argent, en partie doré. Diane et l'Amour sont assis sur un cerf dont la tête est mobile et dont les cornes sont en corail. Augsbourg. 1610.*



Coffret d'ivoire. Ceylan. Vers 1540.



▲ *Couronne royale anglaise en or massif (vers 1360). Les douze plaques d'or reliées par des charnières et surmontées de lys sont ornées d'émail et de pierreries.*

Croix de la reine Gisèle de Hongrie. Ratisbonne. Vers 1006. (Voir page 43.)





Coupe d'apparat, travail de Munich. 1563. ◄ **Page ci-contre,** *un détail agrandi du somptueux décor d'émail blanc à fines nervures d'or rehaussé de cabochons de saphirs, qui enrichit cette coupe.*

L'orfèvrerie utilisait, outre les métaux précieux, d'autres matières d'origines extrêmement diverses : les perles de toute espèce, les bois précieux de provenance lointaine, les coquillages, la nacre, les œufs d'autruche, les noix de coco, les dents de narval — produits naturels presque inconnus à l'époque et qui donnaient aux objets un cachet d'étrangeté.

Les objets les plus anciens sont des exemples de l'art français de la fin du IXe siècle et proviennent sans doute de Reims. Ce sont notamment un des premiers missels destinés à un fidèle et non à une communauté, le livre de prières de l'empereur Charles le Chauve, et le ciboire orné de miniatures du roi Arnulphe de Carinthie, l'avant-dernier carolingien de Germanie (voir ci-contre).

Le Haut Moyen Age est représenté à la Schatzkammer par des objets ayant appartenu à Henri II, empereur du Saint-Empire aux environs de l'an mille. La couronne de l'impératrice Cunégonde, son épouse, et l'autel portatif, dont il dota la cathédrale de Bamberg qu'il avait fondée, furent probablement exécutés en Lorraine. La splendide croix que fit exécuter la reine Gisèle, sœur d'Henri II et épouse de saint Etienne de Hongrie provient sans doute de Ratisbonne ; le cœur de chêne est recouvert de lames d'or ; sur la face antérieure se dresse une statue monumentale du Sauveur, en or repoussé, entourée d'une large bordure de pierres précieuses et de petites plaques d'émail alvéolées (voir page 40).

A la fin du Moyen Age appartiennent trois emblèmes princiers dont la couronne, connue sous le nom de « Couronne de l'empereur saint Henri », œuvre allemande de 1300 environ qui fut transformée plus tard en châsse et contient les reliques de la tête de l'empereur canonisé par Rome. La splendide couronne royale anglaise en or massif, que la fille d'Henri IV d'Angleterre apporta en dot à son époux, un prince électeur palatin, date de 1360 environ (voir page 41).

Les objets de la fin du Moyen Age se distinguent, non seulement par la diversité de leur travail, mais aussi par la variété des matières employées. On peut voir par exemple à Munich, un travail français — ou peut-être bourguignon — de la fin du XVe siècle, fait dans un œuf d'autruche ou encore une coupe taillée dans une noix de coco et dont le couvercle est une coquille d'œuf d'autruche. Un médaillon pendentif, représentant en buste le duc Philippe III de Bourgogne, qui fonda en 1429 l'ordre de la Toison d'Or, compte avec les tableaux hollandais, les peintures de Fouquet et les médailles de Pisanello, parmi les premiers exemples de l'art européen du portrait (voir page 38). L'esprit de la Renaissance est ici tout proche.

Venu d'Italie, cet esprit va conduire à une transformation complète des formes et des ornements. Les objets d'orfèvrerie, au nord comme au sud des Alpes, vont devenir des pièces d'apparat qui vaudront surtout par le raffinement et la virtuosité de l'exécution

Détail du ciboire du roi Arnulphe de Carinthie. Les plaques d'or en sont ornées de scènes en relief tirées du Nouveau-Testament. Cet objet, exécuté sans doute à Reims, à la fin du IXe s., est un remarquable exemple de l'art carolingien tardif. ►



▲ *Vase de cristal de roche exécuté à Milan, vers 1575, probablement dans l'atelier des frères Saracchi, pour le duc Albert V.*

technique. Ce souci apparaît principalement dans les vases et les plats destinés à orner les tables princières.

Les vases de cristal de la Renaissance italienne sont, avec les œuvres d'art du Moyen Age, les objets les plus précieux du trésor de Munich. Cet ensemble n'a d'égal en nombre et en qualité que celui de Vienne et du Palais Pitti à Florence. Munich conserve surtout les œuvres des frères Saracchi et d'Annibale Fontana, le plus célèbre tailleur de pierres de Milan dans la seconde moitié du XVI[e] siècle (voir ci-dessus). Des scènes animées de nombreux personnages et accompagnées de paysages y sont gravées avec une maîtrise consommée : des épisodes de l'histoire de Jason décorent une amphore, tandis que des scènes de la mythologie ou de l'Ancien Testament ornent les plaques de cristal d'un coffret d'ébène du duc Albert V de Bavière (voir ci-dessous). Parmi les objets d'orfèvrerie de la Renaissance, il faut signaler encore un gobelet exécuté à Strasbourg en 1535, et dont l'ornementation est constituée par des monnaies romaines. De Strasbourg également provient une coupe plus tardive et dont les bas-reliefs, représentant une mine d'argent, sont intéressants parce qu'ils montrent les conditions du travail à l'époque (voir au bas de cette page, à gauche).

L'époque du maniérisme est caractérisée par le goût de la miniature. L'autel du duc Guillaume V (voir page 39) est un des plus beaux exemples des riches objets portatifs de culte exécutés à Munich à la fin du XVI[e] siècle.

Le chef-d'œuvre de cet ensemble d'orfèvrerie de la Renaissance allemande est peut-être une statuette de saint Georges à cheval exécutée à Munich vers 1590 (page ci-contre). Le groupe exécuté en or repoussé — à l'exception du cheval taillé dans la chalcédoine — et le piédestal sont recouverts d'émail doré, de rubis, d'émeraudes et de perles.

Les œuvres du début du XVII[e] siècle, en grande majorité allemandes, ne présentent plus cette élégance de détail : elles sont plus massives et destinées à produire un effet d'ensemble.

Les œuvres baroques, qui appartiennent principalement au XVIII[e] siècle, insistent davantage encore sur l'élément décoratif. Coffrets, étuis, tabatières, statuettes représentant les dieux de l'Olympe, tous ces objets liés à une vie raffinée, témoignent d'une grande habileté et d'un goût pour la grâce, le jeu et souvent aussi le grotesque.

Le Rococo aussi préfère les produits de civilisations non européennes. Grâce au prince Max-Emmanuel, qui prit part à la guerre contre les Turcs vers la fin du XVII[e] siècle, le trésor de Munich s'enrichit de splendides poignards orientaux. Un godet à pinceaux chinois de l'époque K'anghi et un bassin de l'époque Ming, montrent la prédilection qu'on avait alors pour la porcelaine chinoise. Ce goût pour les œuvres d'art exotiques s'était d'ailleurs manifesté dès le début de la collection, comme en témoignent deux coffrets d'ivoire, de 1540 environ, exécutés à Ceylan (voir page 41).

Pour terminer cette rapide revue de l'inestimable collection rassemblée par les Wittelsbach, il faut mentionner les insignes du royaume de Bavière, exécutés, en 1806, dans l'atelier de Biennais à Paris.

Comme tout trésor princier, cette collection de la Résidence de Munich ne fut connue pendant des siècles que d'un cercle très restreint d'amateurs. Elle ne fut visible, entre les deux guerres mondiales, que par intervalles. Aussi ces chefs-d'œuvre d'orfèvrerie, qui témoignent de l'évolution de l'art appliqué depuis le Moyen Age jusqu'aux temps modernes, sont-ils jusqu'à présent demeurés à peu près ignorés. H. T.



Plaque de cristal taillé décorant un coffret d'ébène. Milan. Vers 1570. ▲



◀ *Détail d'une coupe exécutée à Strasbourg vers 1550. Les bas-reliefs représentent des ouvriers travaillant dans une mine.*

Si vous voulez en savoir davantage

Allez visiter à Munich, outre la Schatzkammer, les magnifiques palais rococo (voir L'Œil N° 1) et les collections de tableaux, de meubles et de sculptures antiques réunis par les rois de Bavière.

Saint Georges à cheval. Munich. Vers 1590. (Voir ci-dessus.)





Portrait posthume de Nicolas de Staël

PAR JEAN GRENIER

Le 16 mars 1955 à 41 ans, disparaissait Nicolas de Staël. Sa mort tragique qui surprit par sa soudaineté la plupart de ceux qui le connaissaient, et qui les consterna, n'est pourtant pas en désaccord avec le rythme d'une vie qui compte parmi les plus exceptionnelles.

Nicolas de Staël était né le 5 janvier 1914 (du calendrier grégorien, le 23 décembre 1913 du calendrier julien) à Saint-Pétersbourg. Son père, général et gouverneur de la forteresse Saint-Pierre et Paul, appartenait à une famille de ces barons baltes qui constituait une aristocratie militaire, fixée entre la Prusse orientale et la Finlande ; famille devenue russe depuis deux siècles et apparentée à ces Staël-Holstein dont le nom a été rendu célèbre en France par une femme de lettres. La mère de Nicolas, elle aussi, était russe. La révolution survenant, la famille dut quitter (en 1918) Saint-Pétersbourg pour Berlin. Deux ans après, elle était à Bruxelles. C'est là que, devenu orphelin, Nicolas fut élevé avec d'autres enfants russes émigrés dans une institution créée à cette fin en Belgique ; mais la discipline lui en parut, si légère fût-elle, difficile à supporter et il s'échappa avec un de ses camarades pour se réfugier chez le directeur de l'institution elle-même qui les adopta tous deux et leur fit donner une éducation accomplie : études classiques, beaux-arts, sports et même équitation, bref, une éducation aussi rapprochée que possible de celle que ces enfants auraient pu avoir dans leur pays avant le changement de régime. Libre de développer ses goûts comme il l'entendait, de Staël se mit à l'étude du dessin à l'Académie royale des Beaux-Arts sous la direction du professeur Van Haelen. A l'âge de seize ans il commence à voyager, et d'abord aux Pays-Bas où il découvre Vermeer, Hals, Rembrandt, Hercule Seghers ; il n'est pas douteux que ces premières rencontres n'aient eu une influence profonde : le sens de l'espace, le caractère dramatique, l'amour de la lumière. Bien entendu il connaît les expressionnistes belges et leur côté frénétique. Il fait des aquarelles. Un tournant décisif sera marqué dans sa carrière par son arrivée à Paris où, obligé désormais de gagner sa vie, il peint des décors ; il va dessiner au Louvre (des Chardin) et fait la découverte des grands peintres contemporains comme Matisse, Soutine, Picasso. Il est encore très jeune et n'a vu que les pays du Nord. C'est à partir de vingt et un ans qu'il voyagea (tout en revenant à Paris dans l'intervalle) dans les pays du Midi : en Espagne, au Maroc et en Algérie, en Italie. Et peu à peu il est conquis par cet autre climat.

Cependant sa vie était devenue très dure à Paris, et il subissait les pires privations afin de pouvoir continuer à peindre.

En 1939 il s'engage dans la Légion Etrangère en Tunisie, et obtient la nationalité française en 1946.

Les années d'occupation qu'il passa à Paris furent parmi les plus pénibles. Nicolas de Staël eut au moins la chance de faire la connaissance de Braque dont il devint l'ami. Et c'est pendant la guerre que le beau-fils de Nicolas de Staël, Antek Tudal écrivit, à l'âge de treize ans, ce livre de poèmes, *Soupente*, que Braque illustra, tellement il lui plut.

La Fortune vint le surprendre au terme de ces années si noires. En 1945, un ami architecte lui procura un logement et un atelier. Dans la même maison habitait un courtier en tableaux américain, qu'un dérangement dans la sonnerie de la porte fit descendre en même temps que lui, et qui, ayant fait sa connaissance, le mit en relation avec des marchands et des collectionneurs de son pays.

Staël fut ainsi célèbre en Uruguay et aux Etats-Unis bien avant de le devenir en France. Pourtant, déjà, quelques amateurs français avaient pressenti l'importance de Nicolas de Staël — citons parmi les premiers en date (avec Jean Mazurel) ce Jean Bauret dont l'amitié précoce et jamais démentie lui a été fidèle jusqu'au bout. Un jeune écrivain, Pierre Lecuire, lui consacra un livre : *Voir Nicolas de Staël.* Mais enfin il est curieux que New York ait été la ville d'où partit son succès triomphal, alors que Paris était réticent, malgré les expositions des galeries Carré, puis Dubourg. Forçant un peu la note, Nicolas de Staël me disait alors : « En France, je ne suis apprécié que par les professeurs de philosophie de province. » Ce n'était à coup sûr qu'une boutade ! Mais enfin, lors de ses voyages en Amérique, il voyait les gens faire la queue devant la galerie où il exposait, il voyait ses toiles acquises par des amateurs qui avaient pour sa peinture une admiration exclusive, alors qu'à Paris le grand succès ne se décida qu'à la dernière exposition en 1954 — (après une autre à Londres).

Souvenir de Sydney Bechet. *162×114 cm. 1952.*

Devant ce retour des choses Nicolas de Staël montra la plus grande égalité d'âme.

Il peut paraître singulier d'employer ici ce mot qui était familier aux Romains à propos de la mauvaise fortune plutôt que de la bonne... Cependant c'est le seul qui convienne. Il peut être plus difficile de supporter la réussite que l'échec, de se monter à la hauteur des événements qui vous comblent que de faire le mort sous ceux qui vous écrasent. Mais la chose était facile à de Staël, aussi à l'aise dans la plus infime situation que dans la plus haute, et ayant connu depuis sa naissance ce balancement écœurant.



Bateau sur la Seine. *19×33 cm. 1951. Coll. Jacques Dubourg.*

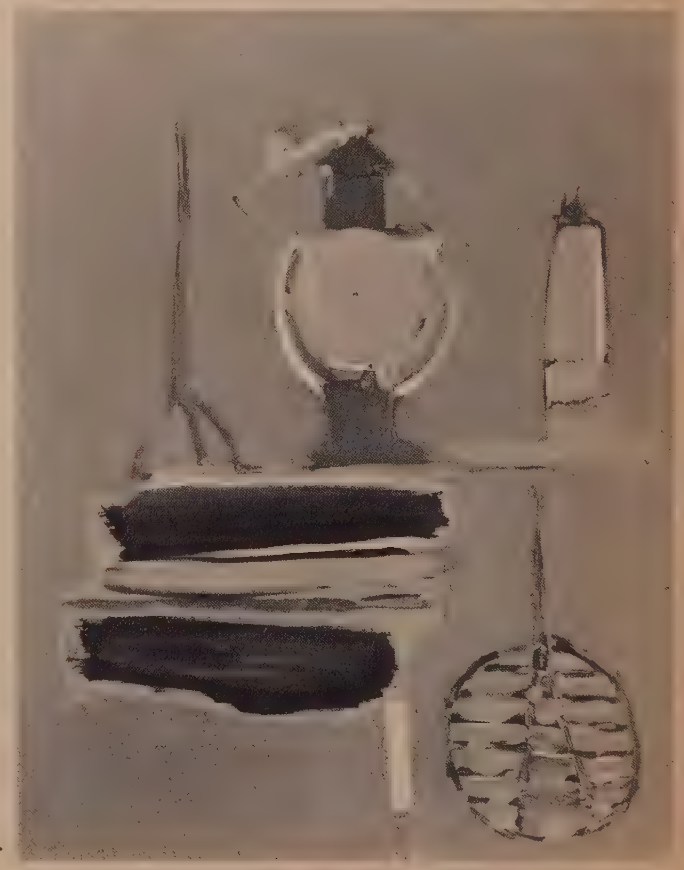


L'étagère. *97×130 cm. 1955. Musée d'Antibes.*

Son trait dominant était la générosité, — le peu d'intérêt qu'il accordait aux conditions de vie, et l'habitude de voir grand. Un journal de Nice relatait avec effroi, le lendemain de son suicide, qu'on avait trouvé chez lui, à Antibes, où il avait loué un atelier, une facture d'un marchand de couleurs s'élevant à une somme fabuleuse. C'était l'insouciance du grand seigneur, ne regardant pas à la dépense quand il s'agissait d'un but à atteindre, pareil à ces gentilshommes qui jetaient leur bourse à ceux qui leur avaient rendu le moindre service (geste que font seuls depuis des siècles les héros de feuilleton), ne s'occupant pas des moyens pourvu qu'ils arrivent à un résultat et décidés à ne se laisser arrêter par aucune considération autre que celle de la gloire. Cette ligne de conduite pouvait avoir des inconvénients (parfois majeurs) pour les autres et pour lui-même ; elle n'en demeurait pas moins admirable en tant qu'expression d'une âme dominatrice et indomptable.

Ce Russe, violent et excessif de nature, s'était pourtant bien assimilé ce qu'il pouvait y avoir de valable dans un pays au climat plus tempéré. Il était, sans doute, un peu désorienté par cet esprit d'épargne que l'on retrouve dans tous les domaines et qui se justifie cependant par la considération du but : aller un peu trop loin, pour un Français, c'est passer au-delà du but. Parfois l'on peut atteindre ainsi quelque chose d'important en apparence ; mais ce qui est vraiment important, c'est ce qu'on vise et non pas ce qui vous apparaît important ; l'outrance est pareille dans ses effets à l'impuissance. Voilà un raisonnement que ne se faisait pas Nicolas de Staël, mais il avait assez le sentiment inné de l'harmonie pour que, par un mouvement en retour de l'oscillation qui le portait vers les extrêmes, il se résolût à cette composante des forces qui seule peut constituer un achèvement.

Il ne faudrait pourtant pas aller jusqu'à ramener aux proportions d'un goût classique (à l'intérieur du moderne) l'art de Nicolas de Staël, aller jusqu'à oublier que celui-ci



Nature morte *116×89 cm. 1955.* ►

recélait en lui-même une force irréductible à quelque canon que ce fût. Sa puissance physique l'en aurait empêché d'ailleurs. Il pouvait passer des nuits à travailler, des jours à marcher et se livrer à toutes sortes d'excès sans que sa réserve d'énergie en parût diminuée. Il menait sa vie à la cadence d'un furieux galop.

Contrairement à tant d'artistes dont la frénésie n'est que verbale et le travail créateur une grossesse nerveuse, il avait des corps à corps avec la peinture dont il aurait dû sortir « les bras rompus comme s'il avait étreint des nuées » mais cette lutte épuisante pour d'autres, ne faisait que lui donner un nouvel élan, toujours insatisfait et toujours comblé au sein même de cette insatisfaction. « C'est toujours imparfait et jamais accompli, comme la vie » (parole relatée par Gindertaël dans son étude).

Nous nous étonnons aujourd'hui de cette fièvre de production, due à une surabondance de vie ; mais qu'on lise dans Vasari la vie de certains peintres, comme celle de Tintoret, et l'on verra combien l'ampleur de la conception et la rapidité de l'exécution étaient alors chose fréquente et estimée. En art comme dans la course à pied, chacun a sa foulée.

Pareil à un homme de la Renaissance, Nicolas de Staël avait une ambition presque sans limite. Souvent il disait à un de ses intimes qu'à l'âge où il était arrivé de grands artistes avaient achevé déjà leur œuvre et leur vie, et chez lui cette réflexion n'était pas déplacée comme elle l'eût été chez d'autres.

Pour achever un portrait qui lorsqu'il s'agit d'un homme pareil est toujours faux et incomplet, il faut dire que le goût du risque entrait dans son caractère. Passionné par le spectacle du monde et par le mystère de la création, il l'était certes ; mais c'est une égale vérité de dire qu'il était capable de s'en détacher avec la même soudaineté que celle qu'il avait mise à s'y attacher. Le « quitte ou double » était son élément. C'est pourquoi il fut par excellence l'homme de l'imprévisible, celui du coup de dés. On pense à l'un de ses grands compatriotes : Tolstoï disait qu'étant jeune, il s'amusait avec ses camarades à boire une bouteille de cognac, assis sur l'appui d'une fenêtre, le dos tourné à la rue...





A gauche : Composition. *116×73 cm. 1948.* **A droite :** Composition. *100×65 cm. 1946. Collection Jacques Dubourg.*

Quand je le connus par l'entremise d'un ami commun, Jean-Jacques Mayoux, il me fit penser à un cheval pur sang. Très grand, très mince et presque efflanqué, la tête toujours un peu frémissante et tournée d'un côté puis d'un autre, le corps nerveux et comme piaffant, il ne donnait pourtant pas cette impression de fébrilité que l'on pourrait supposer d'après ces signes (qui n'apparaissaient d'ailleurs que comme ces légères et imperceptibles indications jetées sur un carnet de croquis, et qui traduisent une intention seulement). Il avait souvent l'attitude d'un grand adolescent nonchalant qui s'étend en croisant les jambes pour assister à un spectacle dont il va jouir calmement ; d'un moment à l'autre un grand rire le secouait, mais un rire qui n'avait rien de sarcastique, un rire grave et profond — sa voix de basse à la Chaliapine avait des résonances d'orgue. Alors, il était heureux et détendu ; mais ce n'était peut-être qu'en surface ; et une inquiétude devait le reprendre lorsqu'il s'agirait de poursuivre son œuvre. C'est alors, dans une confrontation avec son immense et légitime ambition, que commençait cette lutte intérieure dont, à mon avis, les œuvres achevées portent si peu de traces. Car elles respirent cette « noble facilité » dont parlait un écrivain du XVIIe siècle et dont il louait un de ses amis comme de la plus haute qualité qui se puisse trouver chez un artiste.

Dans la dernière partie de son œuvre, il s'essayait à des toiles de plus en plus grandes ; il voulait, eût-on dit, renouveler l'entreprise des Vénitiens pour qui les tableaux avaient pris la place des murs. D'une seule coulée il voulait emporter avec



◄ Nature morte. *116×89 cm. 1955.*



De Staël eut sous les yeux, à la fin de sa vie, ce paysage de la baie d'Antibes qui lui inspira les toiles reproduites page ci-contre.

lui tout un monde. Pas de fissure, pas de limite ; car le monde est sans fissure et sans limite. C'est alors que la noble facilité dont il était question tout à l'heure avait de plus en plus besoin des efforts de l'esprit pour se donner libre cours. C'est alors que la parole de Cézanne devait être éprouvée par le peintre dans toute sa rigueur parce qu'elle concernait une autre sorte de facilité : « Nous apportons la facilité en naissant. Il faut la briser ; elle est la mort de l'art. »

Il semble que la vie de Nicolas de Staël puisse se résumer dans le passage d'une de ces facilités à l'autre.

C'est ce qui donne à l'œuvre aussi bien dans son ensemble que dans son détail un caractère pathétique. Nicolas de Staël, quand on fait bien le compte, a peint très peu d'années. Défalquons des quarante et une années de sa courte existence les années d'enfance, les années d'études, celles où il n'a pu que brosser des décors, tenons compte des voyages, de la guerre, de la première période de tâtonnement — que reste-t-il ? Cependant l'œuvre est plus considérable qu'on ne pourrait le croire.

Elle n'a pas eu, à première vue, un développement linéaire et continu. Nicolas de Staël a débuté par un violent combat avec les éléments qui lui étaient donnés. « Je passe mes nuits à casser les traits », disait-il à René de Solier. Son dessin était haché, contrasté, enchevêtré, avec pourtant toujours de l'autorité. La couleur dominante était noire, la toile surchargée de terres parcourues de sourdes vibrations volcaniques. Il y avait comme des étages dans la structure de la toile. Rien n'y était effacé, mais tout n'était pas non plus superposé, c'était un bouillonnement de formes et de lignes



Le fort d'Antibes et le port. *130×89 cm. 1955. Coll. Dubourg.*

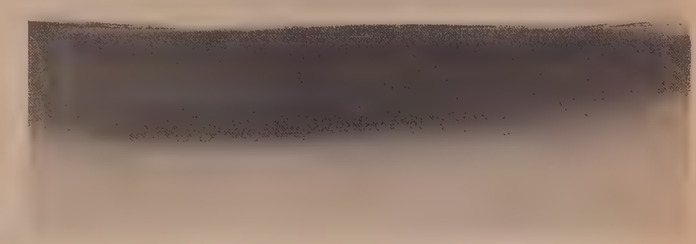
peinture non figurative beaucoup plus que de la peinture figurative, et combien aussi elle évoque les pays d'où le peintre est issu : l'Afrique méditerranéenne chez Atlan, le Portugal derrière Vieira da Silva et les grands horizons de l'Europe de l'Est chez de Staël. — L'on n'aurait pas cru que la tradition de Claude Lorrain, de Ruysdaël et de Turner revînt sous cette forme de nos jours.

Quand on entrait dans l'atelier de Nicolas de Staël, on risquait de tomber en contemplation devant un ciel et une mer (cela ou autre chose) qui s'offraient comme ces golfes que les voyageurs romantiques mettaient tant de temps à chercher, et qui les comblaient d'une joie sereine. Il y avait de ces spectacles — je ne trouve pas d'autre mot — qui procuraient une béatitude. Ce n'est pas forcément le propre de la peinture abstraite, qui souvent étonne, déconcerte, ravit, choque ou rassure ; bijou précieux ou décor chatoyant. A cet égard, on comprend l'hésitation et même le recul de quelques-uns devant la peinture de Nicolas de Staël d'apparence trop élémentaire pour eux. Ils lui cherchaient une profondeur, et celle-ci il la leur présentait, comme font les grands artistes, tout en surface, et avec ce dépouillement qui est si long à obtenir à partir d'une richesse originelle, dépouillement d'ailleurs qui n'entame en rien cette richesse. Le « spectacle » dont je parlais contenait en effet toujours, en puissance, cette

pareil à celui que forment les arbres de la forêt tropicale lorsqu'on les voit d'avion.

Peu à peu ces fonds s'organisent, ils adoptent d'eux-mêmes une hiérarchie. La peinture devient plus claire, un ordre s'établit, la lumière apparaît comme dans la Genèse et baigne un monde qu'on n'avait jamais vu. De grandes bandes très claires traversent la toile, elles éblouissent et s'imposent.

Il faudrait parler ici comme il conviendrait de la lumière staëlienne ; dire combien la lumière — comme l'écrit Clara Malraux — est caractéristique aujourd'hui d'une certaine



Marine. *24×33 cm. 1954-55.*

bataille des éléments les uns contre les autres, cette furieuse lutte des matériaux dressés en face les uns des autres, ce flux et ce reflux, avec des entassements, des surcharges formidables de pâte, ce mouvement qui brasse les choses dans tous les sens ; mais l'étendue même sur laquelle se joue le drame fait qu'il découvre en lui-même son apaisement, comme un mælström se fait oublier dans un océan. De telle sorte que cette peinture faite à l'aide des sensations tactiles et motrices, qui emploie la truelle et le couteau plus que le pinceau, finit par caresser le regard et par apaiser le cœur. C'est — comment dire ? — une sorte de rêve abstrait. A ce propos, c'est sans doute une erreur de croire que le rêve est par définition informe, le confondant ainsi avec la rêverie.



◄ Les poissons. *89×116 cm. 1954-55.*

C'en est une autre que d'opposer l'abstraction à la figuration. Comme un jour je parlais à Nicolas de Staël de « l'esprit » de la peinture contemporaine, il me dit qu'à son sens le problème de la peinture contemporaine ne se posait pas *avant* l'acte de peindre, mais *après* ; qu'il n'était pas un problème de principe, mais un problème technique (c'était en 1952). Et en effet, lorsqu'on y réfléchit... Mais il ne faut pas trop y réfléchir car la peinture, comme le reste du monde, va de l'avant à force d'aller à droite et à gauche, à force d'oppositions et de guerres. Où irions-nous s'il n'y avait plus ces écoles et ces partis qui alimentent sans se lasser le mépris, l'envie et la haine ? Il demeure que pour Nicolas de Staël la question « figuratif ? non figuratif ? » telle qu'on la pose actuellement n'avait pas grand sens. A-t-il vraiment connu une crise lorsqu'il fit, il y a peu de temps, réapparaître sur ses toiles ce qu'on nomme les « objets » ? Ce n'était, en tout cas, chez lui qu'une crise parmi tant d'autres, et qui ne concernait pas particulièrement le choix du motif. « Jamais homme ne fut moins absent de ses rêves. Enfermé dans son atelier... les objets qu'il avait sous les yeux ne lui paraissaient pas moins infinis dans leurs révélations extrêmes » écrivait Guy Dumur. De même que du temps de Poussin l'on distinguait le mode phrygien ou terrible, le mode lydien ou triste, le mode dorien ou grave et le mode ionien ou joyeux, sans que cette distinction purement morale eût une autre signification que théorique, la distinction du figuratif et du non figuratif avait pour de Staël un autre sens que celui qu'on lui attribue d'habitude ; et, pour tout dire, le problème était plutôt pour lui un problème d'*inspiration* et d'*exécution* mêlées, pour parler en termes communs, et non pas du tout un problème de *conception*. S'il y eut désarroi chez Nicolas de Staël ce fut pour des raisons plus profondes, et les thèmes traités n'y

Nicolas de Staël à 24 ans. Cette photo fut prise dans l'atelier de F. Léger dont il ne suivit l'enseignement que quelques semaines.



celle du sceptique, qui est négative, mais celle du créateur qui est passionnée, qui sème sur son passage de la même main les germes de la ruine et de l'existence, un être qui est complètement fermé à tout ce qui ne concourt pas au but qu'il poursuit avec l'aveuglement animal et la révoltante partialité des grandes forces de la Nature. J. G.

Si vous voulez en savoir davantage

Une rétrospective de Staël est prévue pour le début de l'année au Musée d'Art Moderne de Paris. A lire : les études de Georges Duthuit (Transition Press, Paris, 1950), R. V. Gindertaël (collection Signe, Paris, 1951), l'ouvrage publié par Pierre Lecuire : Voir Nicolas de Staël *(Paris, 1953). Dans* Peintres d'aujourd'hui, *Pierre Courthion a consacré un article à de Staël (Cailler, Genève, 1952).*



Agrigente. *65 × 81 cm. 1953. Collection Jacques Dubourg.*

étaient pas pour grand-chose, leur diversité dût-elle nous désorienter. Il est probable aussi qu'autrefois, lorsqu'il s'engagea dans la voie du non figuratif, ce fut parce qu'alors ce mode d'expression était simplement propice à son état d'esprit du moment.

Nicolas de Staël a vécu solitaire dans son art. Il sera difficile de l'intégrer dans une école, et plus encore de l'« expliquer ». Il sera pourtant plus difficile encore de rester insensible à l'intensité de ses couleurs pures et au charme de ses gris. Si un peintre se reconnaît à la qualité de ses gris, ceux de Nicolas de Staël ont une variété, un raffinement, une instabilité qui ajoute à l'emportement lyrique des couleurs primaires et au mouvement général des formes, le frémissement d'une émotion intime. Baudelaire n'a-t-il d'ailleurs pas raison d'écrire à propos de Delacroix :
« Un *bon* peintre peut n'être pas un *grand* peintre, mais un grand peintre est forcément un bon peintre, parce que l'imagination universelle renferme l'intelligence de tous les moyens et le désir de les acquérir ».

Braque rejoint Baudelaire lorsqu'il nous écrit à propos de Nicolas de Staël : « Dans n'importe quelle voie où il s'engageait ou se serait engagé, on était sûr enfin de rencontrer un peintre : c'est le plus sûr garant. »

On a beaucoup dit que le cas de Nicolas de Staël était complexe, confondant ainsi richesse et complexité. Rien de plus simple au contraire que ce vol rectiligne vers une lumière, toujours la même, qui apparaît puis disparaît au-dessous de l'horizon, d'un être pour qui cette lumière, désespérément capricieuse, compte seule, qui professe un mépris suprême pour tout ce qui n'est pas elle, qui a pour la vie et la mort, l'apparence et l'analyse, une parfaite indifférence, non pas



Une des petites rues d'Antibes où Nicolas de Staël avait loué un atelier et où il vécut à partir du mois d'octobre 1954. ►

Un livre oublié

PAR JACQUELINE ARMINGEAT

On ne se souvient guère du Faust de Delacroix, c'est pourtant l'ancêtre des grands illustrés modernes

Les bibliophiles sont difficiles à contenter, et de leur opinion, plus ou moins motivée, dépend le succès ou la défaveur de tel ou tel bel ouvrage. Le *Faust* de Delacroix en est un exemple frappant. Carteret disait il y a dix ans qu'il était « de plus en plus estimé des bibliophiles de goût » ; on comprend ce que veut dire cette formule habile ; Carteret lui-même rappelait qu'un exemplaire magnifique, exceptionnel, n'avait fait que le chiffre ridicule de 425 francs en 1891, à la vente Burty. Cependant, Burty le tenait de Delacroix, il l'avait fait relier en maroquin violet, et y avait joint une lettre de l'artiste à l'imprimeur. Or, à la même époque, une suite incomplète, seize des lithos illustrant l'ouvrage, se vendait couramment quatre à cinq mille francs ; et la même disproportion existe encore, quoique atténuée : les bibliophiles hésitent à acheter un livre, dont les amateurs d'estampes n'hésitent nullement à acheter chaque planche un assez gros prix. Ce que les bibliophiles semblent lui reprocher, c'est son format in-folio ; bien peu d'entre eux acceptent des volumes aussi grands, qui n'ont pas de place dans la bibliothèque d'un homme de goût telle que les ébénistes lui conseillent de la construire ; les in-folio doivent se mettre à plat, au-dessus d'autres livres.

Le *Faust* de Delacroix a donc été injustement traité, surtout si on pense qu'il commence la série des « livres de peintres » qui, depuis la fin du XIXe siècle, comptent tant d'éclatantes réussites. Il parut au début de 1828 chez l'imprimeur Motte, rue des Marais numéro 13 (c'est-à-dire rue Visconti à côté de l'imprimerie de Balzac) et chez le libraire Sautelet, place de la Bourse. Delacroix y pensait depuis longtemps ; il l'a dit lui-même à Burty dans une lettre souvent citée : « Je me rappelle que je vis, vers 1821, les compositions de Retzsch qui me frappèrent assez ». C'étaient des gravures au trait destinées à être coloriées, publiées sous la forme d'une suite de 15 planches, à Stuttgart, en 1810. Ces œuvres d'un Allemand de trente ans, assez fidèles dans le détail mais très anecdotiques et sans esprit, avaient beaucoup plu à Gœthe, qui en envoyait volontiers le recueil à ses amis. Une nouvelle preuve que Delacroix fut frappé par elles se trouve dans un passage de son *Journal* (20 février 1824) : « Toutes les fois que je revois les gravures du *Faust*, je me sens saisi de l'envie de faire une toute nouvelle peinture » ; Delacroix est donc frappé, mais il veut visiblement faire mieux ; rappelons, d'ailleurs, sa formule : « rien n'est plus exaltant qu'une mauvaise estampe sur un beau sujet ». Il se sent donc capable d'aller plus loin, et il va nous le montrer.

L'impulsion décisive lui fut donnée par un spectacle auquel il assista à Londres, au cours de son voyage de 1825 en Angleterre ; il raconte qu'en juin de cette année, il vit jouer une sorte d'opéra composé d'après le *Faust* de Gœthe ; cela l'incita « à faire quelque chose ». Il retint surtout la figure de l'acteur Terry qui jouait Méphisto, dont il admirait « l'agilité et le caractère satanique ».

Dès son retour en France, semble-t-il, il vit l'imprimeur lithographe Motte, et il lui en parla. Ce projet avait tout ce qu'il fallait pour enchanter Motte. En effet, Charles Motte était un des plus remarquables lithographes de cette époque. « Trop artiste pour être commerçant », comme dit un de ses biographes, il tenait à ne publier que des lithos de peintres, et non des gravures de reproduction. Editeur de Géricault, de Michallon, de Charlet, de Deroy, il faisait « tirer » leurs œuvres dans son atelier avec un soin qui lui valait l'admiration universelle, et l'égalerait de nos jours à un Desjobert, un Clot ou un Mourlot.

Donc Delacroix travaille à son *Faust*. Pour bien montrer à Motte ce qu'il veut faire, il peint en 1826 un *Docteur Faust* (Robaut, 159) qu'on retrouvera dans les lithos, et qu'il donne à Motte ; celui-ci cédera le tableau à son gendre Deveria. En 1827, selon Robaut, ou plutôt encore en 1826, il peint deux autres toiles de la même dimension sur des sujets de même ordre (Robaut, 223 et 226). Il exécute des aquarelles, des croquis (une trentaine), et enfin une série de sépias, desquelles il va tirer ses lithos. Il est très pris par ce travail qui s'insère mal au milieu de beaucoup d'autres, car les années 1826-1827 sont celles d'une dizaine de ses chefs-d'œuvre, dont le *Sardanapale*.

On le suit grâce à Gœthe et à quelques lettres que M. Maximilien Gauthier a découvertes chez les descendants de Deveria. Au début, il pense publier seulement une suite de douze planches sans texte (Gœthe en a reçu plusieurs en novembre 1826), mais l'éditeur Sautelet, chez qui il va sortir son œuvre, signale sans doute qu'il a publié une traduction de *Faust* qui forme le tome IV des *Œuvres Dramatiques de J. W. Gœthe*, parues chez lui en 1825. Cette traduction est due à un jeune homme de 23 ans qui signe *Albert S....r*, c'est-à-dire Albert Stapfer. Delacroix accepte, par l'intermédiaire de Motte, et remercie Stapfer, sans éprouver un grand intérêt pour son texte ni pour lui-même, puisqu'il n'accepte de le voir qu'en décembre 1827, quand l'ouvrage est terminé.

On croirait volontiers qu'en octobre de cette année, Delacroix a fini ce qui est prévu, c'est-à-dire douze planches, car il parle à Motte du portrait de Gœthe qu'il veut mettre en tête ; il hésite, il aimerait mieux ne pas en être chargé, et suggère de mettre une reproduction de médaillon ; il avoue son « incapacité en fait de portraits lithographiés qui demandent toujours un certain degré de fini ». Mais il acceptera finalement, et, n'ayant pas vu Gœthe, il s'inspirera d'un dessin de J.J. Schmeller (1826). En comparant son travail avec celui de Retzsch, on voit que Delacroix fut assez frappé

Faust cherchant à séduire Marguerite.





Faust et Méphistophélès galopant dans la nuit du Sabbat.

pour reprendre la plupart des sujets déjà traités par l'artiste allemand. Sur dix-sept illustrations, douze dépeignent les mêmes moments, quatre s'en rapprochent, et une seule *(Méphistophélès recevant l'écolier)* n'existe pas chez Retzsch.

Par contre, sur les vingt-six compositions de celui-ci, il a supprimé plusieurs scènes qui lui paraissaient sans doute secondaires ou anecdotiques. Or, il en est au moins une que Gœthe espérait, puisqu'il disait à Eckermann (*Entretiens*, 29 novembre 1826) à propos des lithographies de Delacroix : « ... Je me promets beaucoup de plaisirs, notamment des scènes de la cuisine de sorcière... » Et cette scène, qui est traitée deux fois par Retzsch, semble n'avoir même pas mérité l'attention de Delacroix, puisque nous n'en connaissons aucun projet, aucune esquisse.

On ne peut songer à comparer les images de Delacroix et celles de Retzsch. Elles sont aussi différentes qu'il est possible. Même sur le plan de la composition, il ne saurait être question d'une influence. Elles n'ont qu'un point commun : le sujet. Retzsch a seulement permis à Delacroix de connaître le sujet de Gœthe.

A la fin de l'année 1827, le livre est terminé ; on le tire et il paraît en février 1828 (annoncé dans la *Bibliographie de la France* 416). C'est un beau volume de 148 pages de texte précédées d'une introduction, avec dix-sept lithos plus le portrait de Gœthe. La couverture, composée par Achille Deveria, est illustrée d'un médaillon représentant le maître allemand, gravé sur bois par l'habile Porret. L'ouvrage est publié luxueusement avec des épreuves sur chine collé, sur papier blanc et sur divers papiers teintés. L'éditeur et l'artiste attendaient un grand succès. Ce fut un échec, le livre se vendit mal. Delacroix en fut peiné et rejeta la faute sur l'éditeur ; c'est le texte, dit-il, qui a « nui au débit ». Motte ne rentre pas dans ses frais, et Delacroix lui réclame en vain du « *quibus* » dès le 2 novembre ; il demande encore la même chose le 2 juillet 1828, sans doute en vain, car, en 1862, il raconte à Burty qu'il n'a été payé que « cent francs, et, de plus, une gravure de Lawrence, le portrait de Pie VII ».

L'échec venait assurément du texte, c'est-à-dire de la présentation sous forme de livre, mais aussi des lithographies elles-mêmes. Si nous pensons aujourd'hui, avec Baudelaire, que nous tenons ici une des meilleures œuvres de Delacroix, le public de 1828 n'était guère de cet avis. La principale revue d'art d'alors, le *Journal des Artistes*, bien que très favorable par principe aux jeunes et aux romantiques, se montra réticente ; un long article (16 mars) assure que nous avons là une « superbe édition », que plusieurs lithos sont « bien disposées », « pleines de verve », « exprimées avec énergie », « fortement senties », mais l'auteur, qui garde l'anonymat, rappelle que « les gens de goût voudraient plus de pureté dans les formes, plus de gracieux dans certaines figures, des poses moins contournées et une exécution plus soigneuse » ; cependant il assure que le texte et les lithos sont parfaitement d'accord. Le baron Gérard, qui a souvent soutenu Delacroix, avait reçu de lui un exemplaire en hommage ; il félicita le jeune maître, mais ses amis, au cours d'un de ses jeudis, se passèrent de main en main le livre en haussant les épaules et en gémissant sur le mauvais goût et le dérèglement de l'école française. Chose à peine croyable, Stapfer lui-même,



L'ombre de Marguerite apparaissant à Faust.

dans la préface du livre, exprime une admiration mitigée ; il admire la hardiesse de l'artiste, mais redoute aussi « quelque chose que les esprits exacts se plaisent à appeler son dévergondage d'imagination ». Dans la jeune génération, Charles Blanc, élève de Calamatta, ami d'Ingres, est tout aussi sévère : « Ces dessins, écrit-il, ressemblent aux essais d'un enfant qui aurait l'ingénuité et l'aplomb de l'ignorance avec les instincts du génie ; les uns ont l'air tracés par la main indécise d'un somnambule, d'autres par la main appliquée d'une pensionnaire. » Les jeunes romantiques, Huet, Champfleury, Villot, ont, au contraire, défendu l'ouvrage contre ces attaques, et en ont acheté des planches.

On pourrait se demander ce qu'en pensait Gœthe lui-même ; Delacroix semble bien ne pas avoir communiqué avec lui, mais Gœthe a reçu plusieurs planches dès 1826, et il en a parlé avec Eckermann. Il a reconnu et admiré que le talent de Delacroix ait bien rencontré le sien : « M. Delacroix a un grand talent, qui, dans *Faust* précisément, a trouvé un véritable aliment. Les Français lui reprochent trop de rudesse ; ici elle est parfaitement à sa place. » Puis Gœthe y revient : « Il est bien curieux que l'esprit d'un artiste ait trouvé dans cette œuvre obscure tant de plaisir et se soit si bien assimilé ce qu'elle renfermait... qu'il a pu tracer les scènes principales avec un crayon aussi tourmenté que la destinée du héros. » Mais ce « crayon tourmenté » le préoccupait, car il était très loin de cette esthétique ; et on l'entendait dire : « on ne peut louer cette manière désordonnée », ou encore : « quel malheur qu'il ne dessine pas proprement ! » (*Kunst und Alterthum*, 1827).

Delacroix ne connut sans doute pas ces opinions. Il s'aperçut avec peine, nous l'avons dit, de son insuccès. En réalité, ce n'est pas son livre, mais bien la suite de Retzsch qui enchanta les Français.

Plus tard seulement, après la mort de Motte sans doute (1837), on fit du *Faust* de Delacroix plusieurs tirages que cite Delteil, chez Villain, chez Vayron, chez Goyer et Hermel. Peut-être est-ce à l'occasion de l'un d'eux que l'amateur Collot demanda à Delacroix en 1846-1847 deux tableaux reproduisant deux des lithos (Robaut, 976 et variantes 1009-1008). Ce qu'il dut faire volontiers, si l'on en croit Baudelaire. Car ce dernier disait en 1846, après avoir vu le tableau exposé au Salon : « *Marguerite à l'église* appartient à cette classe déjà nombreuse de charmants tableaux de genre, par lesquels Delacroix semble vouloir expliquer au public ses lithographies si amèrement critiquées. »

Selon Champfleury, Delacroix regretta vivement de n'avoir plus été sollicité pour publier un livre de cet ordre. En effet son *Hamlet* (1843) comme son *Gœtz de Berlichingen* se présentent uniquement comme des suites d'estampes.

Au *Faust*, ce beau livre de peintre, on devrait encore plus rendre hommage, car il est rare de rencontrer ainsi un texte capital illustré par un grand maître. Regrettons que son échec nous ait privé d'autres livres de cet ordre qui promettaient d'être aussi des chefs-d'œuvre. J. A.

Si vous voulez en savoir davantage

L'Œil *a consacré dans son numéro 9 (septembre 1955) une étude très documentée à la cote des grands illustrés modernes.*



Méphistophélès dans les airs.



Cette Vierge à l'enfant fait partie de la collection d'un financier du XIXe siècle. Quel est son auteur ? Où est-elle maintenant ? Les six lecteurs qui auront les premiers trouvé la solution de l'énigme recevront un abonnement gratuit d'un an.

La toile reproduite dans notre numéro 11 est due au peintre français Jean-Baptiste Le Prince (1733-1781) venu en Russie à la fin du règne d'Elisabeth. Peinte en 1764, elle représente un « Joueur de balalaye » et appartient aujourd'hui au Musée Cognacq Jay, à Paris. Nous publierons la liste des gagnants dans notre numéro de janvier.



GALLERIA DELLE CARROZZE
ROME

Jeunes peintres et sculpteurs
ITALIENS

Exposition
DORAZIO - PERILLI - ROMITI - CALÒ
du 9 au 31 décembre 1955

Via delle Carrozze 44a Tél. 68 98 27 Rome

Galerie Marforen
91, fbg St-Honoré - Paris

BAUMGARTNER

GALERIE GALANIS
12, rue la Boétie - Paris Anj. 93 65

LAGRANGE
TOILES RÉCENTES

Galerie Visconti

BERNARD BUFFET

CARZOU

CLAVE

GOERG

ANDRÉ MARCHAND

et

jeunes peintres

35, rue de Seine Paris 6e Dan. 52-61

La Première, la Seule
HISTOIRE COMPLÈTE
d'un petit groupe qui devait connaître une gloire mondiale

JOHN REWALD
HISTOIRE DE L'IMPRESSIONNISME
Un beau vol. in-8°, 45 documents hors texte : 1.800 F

La plus complète, la plus intéressante
et la plus fine histoire de l'impressionnisme...
belle comme un grand roman vécu.

Claude ROY
Les Lettres Françaises

ÉDITIONS ALBIN MICHEL

INNOMBRABLES DOCUMENTS
NOUVEAUX ET INÉDITS

ART ANCIEN DE CHINE

C.T. LOO & CIE



48, rue de Courcelles, Paris 8e

C.T. LOO
New York, 41, East, 57th Street
Frank CARO Successor

la collection in-quarto LAROUSSE

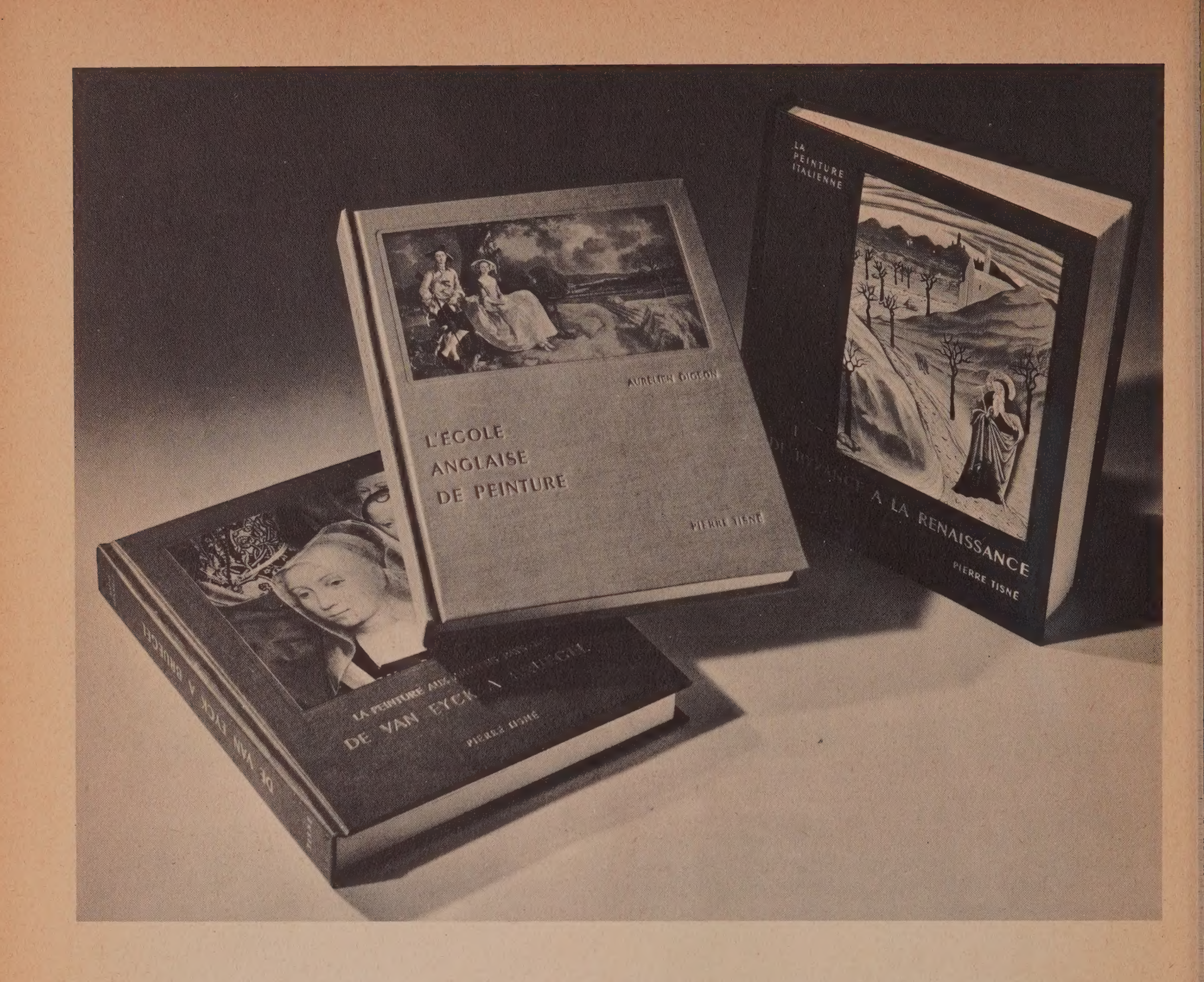
...réunit, dans une série d'ouvrages encyclopédiques, une documentation précise, à l'usage du grand public, puisée aux sources les plus sûres. La présentation et l'illustration de ces ouvrages en font de véritables livres d'art.

L'ART, des origines à nos jours, en 2 volumes ★ **HISTOIRE DE FRANCE,** en 2 volumes ★ **LA FRANCE,** géographie, tourisme, en 2 volumes ★ **LITTÉRATURE FRANÇAISE,** en 2 volumes ★ **LA MUSIQUE,** des origines à nos jours ★ **LA MER** ★ **LA VIE DES PLANTES** ★ **LA VIE DES ANIMAUX,** en 2 volumes ★ **LA MONTAGNE,** en souscription.

en vente chez tous les libraires et 114 boulevard Raspail, Paris 6






LA PEINTURE ITALIENNE
A LA RENAISSANCE
PIERRE TISNE
L'ÉCOLE ANGLAISE DE PEINTURE
PIERRE TISNE
PIERRE TISNE

LANCÔME LANCÔME LANCÔME LANCÔME

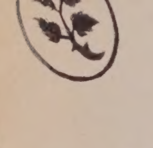








PEUT-ÊTRE MAGIE TRÉSOR CONQUÊTE



LANCÔME





BOVIS